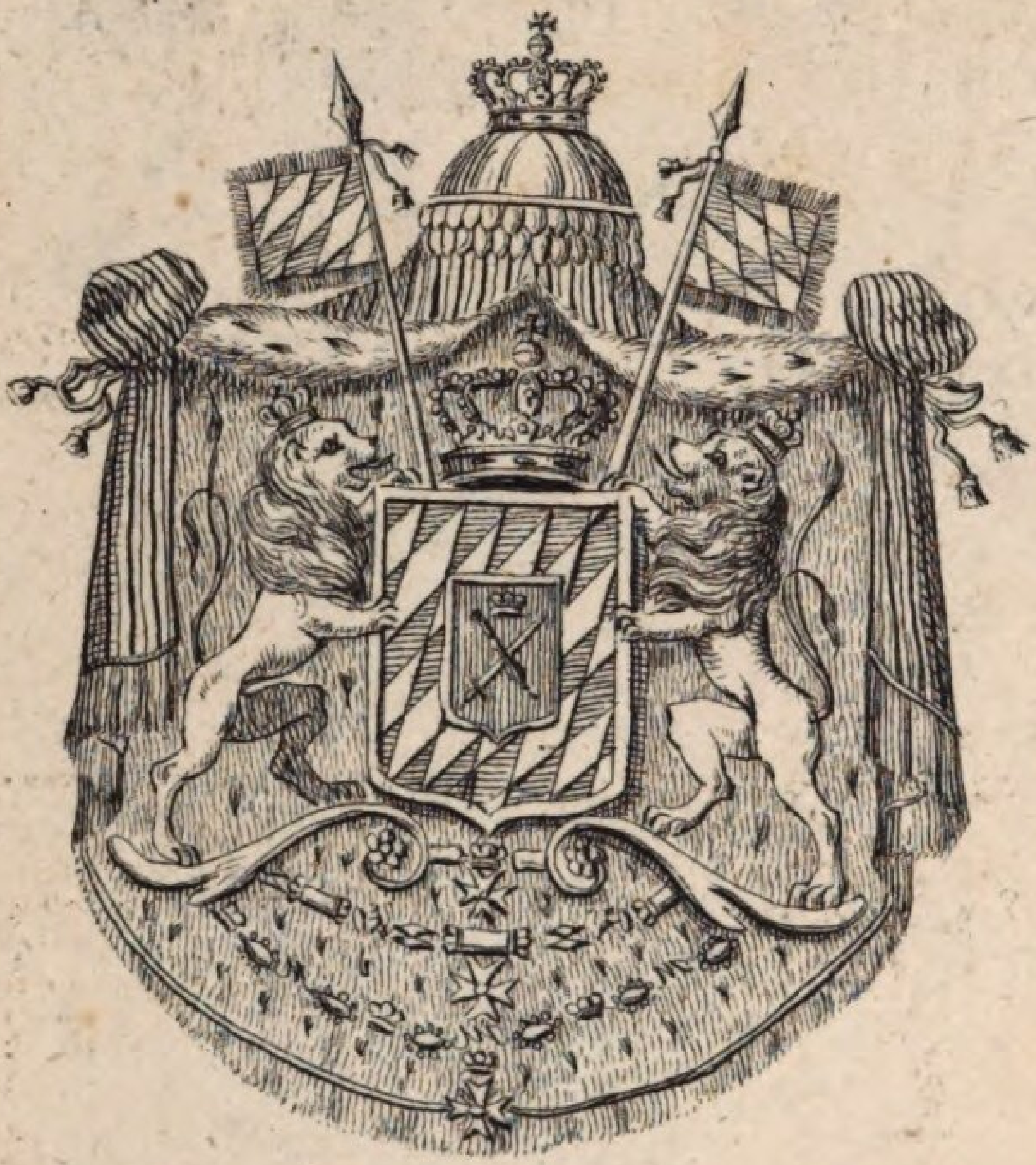
Mus. Th.
3578

Mus. Th.
3578-3 Weber



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

<36621561220011

<36621561220011

Bayer. Staatsbibliothek

Hinterlassene Schriften

von

Carl Maria von Weber.

Dritter und letzter Band.

Dresden und Leipzig,
Arnoldische Buchhandlung.
1828.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Sr. Königlichen Hoheit

dem durchlauchtigsten Fürsten und Herrn

Herrn Ludwig

Großherzogen von Hessen und bei Rhein, u. s. w.
u. s. w.

in tiefster Ehrerbietung

gewidmet.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Erhabner Fürst!

vor dessen hohem Throne
Die Muse gern, des Schutzes sicher, weilt,
Der schon zu ihrer Priester höchstem Lohne
Oft seines Beifalls Lorberreis ertheilt,
Nimm diese Blätter auch von Deutschlands Sohne,
Der zwar sich Polyhymnien geweiht,
Doch dem auch seines Geistes reges Leben
Den Griffel in die Künstlerhand gegeben.

Wer so, gleich Dir, ins Heiligthum der Töne
Gedrungen ist, ein Forscher kühn und groß,
Dem steht vorm Aug' das Herrliche und Schöne
In seiner Kraft enthüllet, makellos,
Der nur kann wissen, was er lobend kröne,
Daß es sich hebe von der Erde Schoos
Empor zum Quell, wo jedem Meisterwerke
Medeenbad zu ew'ger Jugendstärke.

Und Weber hast Du hoch und werth gehalten,
Gern neigtest seinen Tönen Du das Ohr,
Noch leben sie, die kräftigen Gestalten,
Die er gleich Orpheus sich herauf beschwor,
Dort, wo bei Deinem gnadenvollen Wallen
Sich bildet reich der Klänge Wechselchor,
Darum wirst Du dieß Werk auch nicht verschmähen,
In dem wir ihn in andern Formen sehen.

Doch mir, der solch Vermächtniß hat empfahen,
Und dem er seiner Kinder Schirm vertraut,
Vergönne, edler Fürst! mich Dir zu nahen
Mit hoher Ehrfurcht schüchtern leisem Laut,
Der zwar, wo mild Dich Tausende oft sahen,
Auch Deiner Gnade reicher Huld vertraut,
Doch wohl es weiß, wie ehrend solch Beglücken,
Daß Du erlaubt, Dir dieß hier auszudrücken.

Karl Theodor Winkler.
gen. Th. Hell.

Vorrede.

Mit diesem dritten Theile schließen sich nun die Mittheilungen von meines verewigten Freundes K. M. v. Weber literarischen Arbeiten, welche ich dem Publiko in vorliegendem Werke schuldig zu seyn glaubte, und ich beende ein Geschäft, das mir zwar wehmüthig schmerzlich war, aber auf der andern Seite mich gleichsam auch wieder in lebendigere Beziehung zu ihm brachte, und so manche frohe und genußreiche Stunde geistiger Berührung unter uns mir von Neuem vergegenwärtigte. Denn nur wer Weber so ganz im Innern seines Familienlebens kennen lernte, gegen wen er ohne allen Rückhalt, völlig offen und frei, auch die innerste Falte seines Herzens enthüllte, nur der konnte ihn auch ganz als den gefühlvollen, milden, liebenden, gottergebenen und tiefbescheidnen Menschen kennen lernen, als welcher er vor den Augen all der Seinen steht, und ein Muster und Vorbild immer stehen wird. Und besonders dieser letztere Zug der Anspruchlosigkeit und des

Gottvertrauens sprach sich fast wohl zu keiner Zeit mehr in schriftlichen Mittheilungen aus, als während seiner letzten Reise und seines Aufenthalts in England, wo er ja eben auf der einen Seite den Triumph seines mehr als blos europäischen Ruhms feierte, während auf der andern ein stets wieder unterdrücktes Vorgefühl seines baldigen Scheidens, so wie eine fast unbesiegbare Sehnsucht nach Ruhe im Arme der Seinigen ihn so gern von allen diesen Aeußerlichkeiten hinweg, auf den innern Trost blicken ließen, den er ja nur von oben, von dem Gotte erwarten konnte, in dessen Willen er so gern Alles stellte. Und da eben auch diese letzte Reise an sich des Anziehenden so viel enthält, und so manches voreilige, wohl sogar schiefe Urtheil berichtigen kann, das man über ihn zu fällen von daher Gelegenheit nahm, indem man sich zu überreden suchte, daß er es selbst gefällt habe; so vergönne man es mir, aus den Briefen an seine treffliche Gattin, welche er ununterbrochen vom ersten Tage seiner Abwesenheit an bis zwei Tage vor seinem Tode schrieb, nach deren dazu erhaltener freundlicher Erlaubniß, hier Einiges auszuzeichnen, das eben bei dem Vertrauen, mit welchem es geschrieben ward, einen um so tiefern Blick in ein Gemüth thun läßt, das zu den edelsten gehörte, in welchem je der

Funke der Kunst bis zur belebenden Flamme aufloderte.

Weber reiste am 16. Februar 1826 von Dresden, in Begleitung eines Hausfreundes, des als Virtuosen auf der Flöte und als Kompositeur vielseitig geachteten Kammermusikus Fürstenau, ab. In einem eignen, gut verwahrten Wagen, in welchem er bald förmlich heimisch ward, und auf der ganzen Reise weit seltner von Anfällen des Hustens gepeinigt, als es zuletzt in Dresden der Fall war, reiste er über Leipzig, von wo aus er schon am ersten Abende seiner geliebten Frau recht beruhigend schrieb, Weimar, wo der Bescheidene recht froh war, seiner am folgenden Tage zu gebenden Euryanthe aus dem Wege gefahren zu seyn, und Frankfurt, in welcher Stadt ihn Gottfried Weber, Guhr und Forti noch umarmten, und er im Cäcilienvereine Händels Judas Maccabäus trefflich aufführen hörte, nach Paris. Kaum war er am 25. Februar hier angekommen, als er sich schon von allen Meistern und Freunden der Musik umgeben, überall aufs Zuvorkommendste und Herzlichste behandelt, und namentlich von Rossini aufs Schmeichelhafteste aufgenommen sah, indem dieser schon Tags zuvor den Sohn von Webers Musikverleger, den selbst in Paris etablirten Musikverleger Schlesinger, gebeten

hatte, ihm gleich Webers Ankunft wissen zu lassen, weil er ihm durchaus die erste Visite machen wolle.

Ein günstiger Zufall fügte, daß er hier am 27. Febr. die erste Vorstellung der Olympia von Spontini sah. Er spricht sich selbst darüber folgendermaßen aus: „Welch ein großes Schauspiel ist hier die Oper! Das herrliche Gebäude, die Massen auf dem Theater und im Orchester sind imposant und Ehrfurchtgebietend. Die Oper wurde vortrefflich gegeben. Das Orchester hat eine Kraft und Feuer, wie ich noch nichts Aehnliches gehört. Es wurde viel applaudirt, und mit vollem Rechte.“ Je länger er in Paris blieb, um so mehr drängte man sich in die Nähe des Gefeierten. Der Bescheidene schreibt darüber: „Ich versuche es gar nicht, Dir zu beschreiben, wie man mich empfängt, weil es über alle Maaßen eitel wäre, wenn ich schreiben wollte, was die größten jetzt lebenden Künstler mir für Dinge sagen, denn dann müßte das Papier selbst roth werden, und wenn man mich hier nicht stolz macht, so bin ich wirklich dazu verdorben.“ Und das war er und blieb er auch, eben weil er des wahren Lobes aller Bessern so werth war. Doch auch schon hier, bei allem Schönen und Guten, was er sah und hörte, und obgleich seine physischen Kräfte gestärkter zu seyn schienen, als seit lange, sprach

sich heiße Sehnsucht nach seinen zurückgelassenen Lieben aus, und er versicherte ihnen, nie wieder eine so weite Reise ohne Weib und Kind machen zu wollen.

Am 2. März reiste Weber denn wieder von Paris ab, schiffte sich am 4. um 9 Uhr früh auf dem Dampfboote the Fury ein, ging um 10 Uhr ab, und landete bei unangenehmen Regenwetter, aber mit dem günstigsten Winde, schon um 1 Uhr in Dover an. Gleich der erste Empfang daselbst war ein sehr schmeichelhafter, indem, statt daß jeder Fremde sich sonst persönlich aufs Paß-Büreau begeben muß, kaum der Direktor desselben Webers Ankunft erfahren hatte, als jener auch sogleich mit allen Papieren selbst zu diesem kam, ihn mit Artigkeiten überhäufte, und ihn bat, ja der Ruhe zu pflegen, und sich keinen Schritt zu bemühen, da er alles selbst besorgen wolle. Und nun schreibt er am 6. März seiner geliebten Caroline Folgendes aus London:

„Gott sey gepriesen und bedankt wie immer! Hier sitze ich wohl und gesund, schon völlig eingerichtet, und ganz glücklich durch den Empfang Deines lieben Briefes, der mich versichert, daß Du brav und gesund bist, und die Buben auch. Was will ich mehr und Besseres haben."

„Nachdem ich in Dover trefflich geschlafen und viel bezahlt hatte, fuhren wir gestern den 5. um

8 Uhr in der Express Coach ab. Ein herrlicher Wagen mit vier Engländern bespannt, deren sich kein Fürst zu schämen hätte. Im Wagen vier Personen, hinter dem Wagen vier Personen, auf dem Wagen vier Personen, mit Blitzesschnelligkeit durch das über alle Beschreibung herrliche Land. Die Wiesen mit dem schönsten Grün bedeckt, die Gärten mit blühenden Blumen, alle Gebäude von einer Eleganz und Nettigkeit, die unglaublich gegen den Schmutz in Frankreich absticht. Die großen Flüsse besät mit Schiffen aller Größe (unter andern das größte Linienschiff von 148 Kanonen), die zierlichen Landhäuser, belebten Straßen, kurz, eine wahrhaft einzige Fahrt. In Rochester nahmen wir binnen einer Viertelstunde Suppe und Braten zu uns, und nach 5 Uhr waren die zwölf Meilen bis zu der Weltstadt zurückgelegt. Das Großartige dieser Stadt Dir zu beschreiben, muß ich mündlichem Rapport überlassen, und in dem stillen Hosterwitz soll dieser reiche Stoff uns versorgen. Smart erwartete uns schon. Ein großer Fiaker wurde geholt, und alle unsere Sachen, Fache, Wagenkasten, Musikpack ꝛc. mit uns Dreien hineingepfropft, welches eine sehr abenteuerliche Fuhre gab. In Smarts Hause bin ich nun vortrefflich versorgt. An alle mögliche Bequemlichkeiten ist gedacht, und

ich kann Dir da manches Spaßhafte erzählen. Bad, alles ist im Hause. Um 6 Uhr aßen wir zu Mittag bei Smart, Fürstenau packte seine Sachen aus, und um 10 Uhr lag ich im Bett und schlief excellent bis heute Morgen um 7 Uhr. Fürstenau wohnt ganz in meiner Nähe bei einem Deutschen, sehr gut auch, und giebt die Woche ein Pfund Sterling. Ich fand schon eine Anzahl Karten vor, von Visiten, die mir vor meiner Ankunft gemacht waren. Von dem ersten Instrumentenmacher ein treffliches Pianoforte nebst artigem Billet, ihn so glücklich zu machen, es während meiner Anwesenheit zu gebrauchen. Die Oratorien-Direction ist mir äußerst bequem gemacht; ich führe nämlich wahrscheinlich alle vier Abende zwölf Stücke aus dem Freischütz hintereinander auf; das ist in einer Stunde abgethan. Fürstenau bläst schon Freitag in dem Oratorium. Alles verspricht den glänzendsten und einträglichsten Erfolg. Der ganze Tag bis 5 Uhr ist mein, dann geht es zu Tisch, in's Theater oder Gesellschaft. Kemble ist in Bath, kommt aber übermorgen zurück, heute speisen wir bei seiner Frau. Dann gehe ich in Coventgarden, wo ich die Sänger alle höre, und dann in's Concert. Morgen früh fange ich an zu arbeiten. Heute Morgen habe ich mich erst eingerichtet, gestriegelt und geputzt, und so eben

kam Dein lieber Brief, welcher mich so unendlich erfreute. Das Alleinseyn in England hat gar nichts Aengstliches für mich. Die ganze englische Weise ist meiner Natur sehr verwandt, und mein bischen Englisch, in dem ich reißende Fortschritte mache, ist mir von dem unglaublichsten Nutzen. Auch haben die Engländer ihre große Freude darüber, so wie mich in Frankreich die Franzosen mit Komplimenten wegen meines Französischen überhäuften."

„Wegen der Oper ängstige Dich nicht; ich habe wirklich Zeit und Ruhe hier, denn man ehrt eben meine Zeit. Auch ist der Oberon nicht Oster-Montag, sondern einige Zeit später, welches ich Dir schon noch genauer schreiben werde, wenn ich es erst selbst weiß. Die Leute sind zu gut mit ihrer ängstlichen Theilnahme; wenn ich es nicht gut auf Reisen habe, so hat es Niemand in der Welt gut. Keinem Könige wird alles so aus Liebe entgegen gebracht, wie mir. Man hätschelt mich auf alle Art, ja, ich kann fast buchstäblich sagen, daß man mich auf den Händen trägt. Ich schone mich sehr und Du kannst ganz ruhig seyn. Mit meinem Husten ist es ganz eigen. Acht Tage war er fast ganz weg, dann kam wieder ein schlimmer krampfhafter Anfall den 3., ehe ich nach Calais kam, seitdem ist er wieder still. Ich beobachte genau, und

niemals kann ich eine besondere Ursache entdecken. Ich versage mir oft alles, und er kommt, ich trinke und esse alles, und er kommt nicht. Nun, wie Gott will. Damit Du siehst, wie ungestört ich seyn kann, will ich Dir mein Quartier beschreiben. Parterre wohnt Smart, und da wird auch gegessen. Im ersten Stock ist das Empfangszimmer, und im zweiten meine Schlaf- und Arbeitsstube, wo Niemand hinkömmt. Jedermann wird gemeldet, und ohne Umstände abgewiesen, wenn man will, was niemand hier übel nimmt. Ein Bedienter mit seiner Frau machen die Bedienung aus, zwei Leute, die Smart seit sechszehn Jahren hat; also trefflich abgerichtet und treu. Du siehst, man kann nicht besser versorgt seyn."

„Den 7. Morgens acht Uhr ꝛc. Um 7 Uhr Abends fuhren wir nach Coventgarden, wo Robroy, eine Art Oper nach Walter Scott, gegeben wurde. Ein prachtvoll dekorirtes, nicht übermäßig großes Haus. Wie ich so an den Logen-Rand trete, um es ordentlich zu besehen, ruft auf einmal eine Stimme: „Weber! Weber ist hier! und, obgleich ich mich schnell zurückzog, brach doch ein solches Jubeln, Applaudiren, Vivatrufen aus, das gar kein Ende nehmen wollte, daß ich mich mehrere Male zeigen, und unterschiedliche Buk-

kerle machen mußte. Nun wollten sie durchaus die Ouvertüre zum Freischütz haben ꝛc., und jedesmal wenn ich mich sehen ließ, ging der Sturm los. Zum Glück begann die Ouverture des Robroy, und es wurde nach und nach wieder Ruhe. Kann man mehr Enthusiasmus, mehr Liebe verlangen und hoffen? Ich muß auch gestehen, daß es mich wirklich überrascht und ergriffen hat, obwohl ich was gewohnt bin und ertragen kann. In solchen Augenblicken wüßte ich nun nicht, was ich darum gäbe, wenn ich Dich an meiner Seite haben könnte, denn eigentlich hast Du mich noch gar nicht im fremden Ehrenkleide gesehen. Nun, mein geliebtes Leben, kann ich Dir auch freudig versichern, daß Du wegen Sänger und Orchester ganz ruhig seyn kannst. Miß Paton ist eine Sängerin vom allerersten Range, die die Rezia göttlich singen wird. Braham desgleichen, aber in ganz anderer Art. Dann sind noch andere sehr gute Tenoristen da, und ich begreife nicht, was die Leute Uebles dem englischen Gesange nachsagen. Die Sänger haben vollkommen gute italienische Schule, schöne Stimmen und Ausdruck. Das Orchester ist nicht ausgezeichnet, aber doch recht brav. Die Chöre recht gut. Kurz, ich glaube jetzt schon über den Erfolg des Oberons sicher seyn zu können.

Nachdem ich zwei Akte des Robroy gehört hatte, ging ich in's Concert in Hanover Square, wo alle ersten italienischen Sänger sangen, unter andern Veluti. Die Paton, die später nach der Oper kam, und auch hier noch eine große Arie sang, schlug sie Alle auf's Haupt. Da hörte ich auch Kiesewetter und viele Andere. Sind das die kalten Engländer, die mich so aufnehmen? es ist unglaublich mit welcher Herzlichkeit!" —

Wie so ganz anders spricht sich schon in diesem Briefe Webers Ansicht von England und seiner Lage aus, als es vielleicht hie und da geglaubt worden ist; doch in den folgenden Herzensergießungen in die Heimath tritt alles dieses noch lebendiger hervor, sein äußeres Verhältniß wie sein inneres Empfinden erscheint noch wahrer und reicher, so daß ich es ohne weitern Commentar nur für angemessen halte, die einzelnen darauf sich beziehenden Stellen dieser seiner Briefe hier mitzutheilen, um Beides auf das Lebendigste vor seine Freunde, meine Leser, hintreten zu lassen. Ich stelle sie also in folgender Auswahl nach der Reihenfolge der Tage, an denen sie geschrieben wurden, zusammen:

Am 9. März.

„Guten Morgen, meine innigst geliebte Lina. Das war gestern ein harter, aber schöner Tag,

dessen Freude vollkommen durch die Ueberraschung war, die mir Dein lieber Brief machte; ich erhielt ihn als wahres Belebungs- und Stärkungsmittel nach der Probe. Ehe ich ihn aber beantworte, will ich referiren, so gut ich kann. Den 7. machte ich um 1 Uhr eine Klavierprobe mit den Sängern von den aus dem Freischütz zu gebenden Stücken, wo ich sehr zufrieden war, aß um sechs Uhr bei Mosche-les, und fuhr in die Isolina; konnte aber nur 1 Akt aushalten, denn Veluti detonirte so furchtbar, und das brave Ganze war so verstümmelt, und — was die Hauptsache war, gewisse Augen brenn-ten so entsetzlich, nicht in mein Herz, sondern in meinen Schuhen, daß ich mich nach Hause verfügte, und glücklich ganz Dresdnerisch um 10 Uhr im Bette lag. Gestern d. 8. arbeitete ich früh am Finale. Nun kam Kemble, mich in die Probe des Orato-riums einzuführen um 11 Uhr. Orchester und Sän-ger empfingen mich mit dreimaligem großen Ap-plaus und Zurufen. Ich sagte ein Paar Worte, und das Vivatrufen begann von Neuem. Dann ging die Probe an, wo ich bei einigen Stücken, die ganz verstümmelt waren, wieder zu thun hatte; dieß dauerte bis nach 3 Uhr. Der gute Wille und Eifer war außerordentlich; nach Hause gefahren, umgezogen, ½5 Uhr Mittag gegessen bei Robert-

son, und um 7 Uhr endlich meine erste öffentliche Erscheinung vor dem überfüllten Hause. Smart führte mich an meinen Platz, und nun — liebe Lina, hat alle Beschreibung ein Ende. — Was sind Donner von Applaus, Sturm, und alle Ausdrücke, die man gebrauchen könnte, gegen die Wirklichkeit. Das Rufen, Jubeln, mit Hüten und Tüchern Schwingen und Flaggen des ganzen Hauses nahm kein Ende, und man erinnert sich keines ähnlichen Enthusiasmus. Endlich begann die Ouvertüre. — Wiederholt, und so noch 3—4 Nummern. Am Ende derselbe Jubel, bis ich verschwand. Das Ganze ging sehr gut, manches trefflich. Kurz, es war ein herzerhebender und wahrhaft erschütternder Empfang. Männer vom ersten Range erwarteten mich auf der Treppe, ich mußte noch in mehrere Logen, und wurde gehätschelt und versorgt mit einer Herzlichkeit wie noch nirgends. Nach dem 2. Theil aber ging ich ab, u. s. w."

Am 12. März.

„Da habe ich den ganzen Morgen Noten fabrizirt und muß zu meiner Erholung ein Bissel mit dem Weibe plaudern, obwohl ich ihr eigentlich nichts zu erzählen weiß, als das alte Lied von der Sehnsucht nach Hause, zu der Mutter, und zur

Ruhe ꝛc.; passe gar nicht mehr in die Welt. Mein Gott! wenn ich bedenke, wie überschwänglich glücklich und in Wonne schwimmend Tausende an meiner Stelle wären, so bin ich doppelt betrübt, daß es mir versagt ist, alle das Herrliche auch zu genießen. Wo ist der frohe, kräftige Lebensmuth hin, den ich sonst hatte? Freilich kann ich nichts dafür, es ist rein körperlich, und so lange ich nicht mich wieder eines recht freien Gesundheits-Gefühls erfreuen kann, so lange giebt es auch keine wahre Freude für mich. Dieses ewig ängstliche Beobachten meiner Selbst, Vermeiden ꝛc., ist gar zu störend; und dabei das Wunderliche, das ich eigentlich wieder alles besitze, was zur Gesundheit gehört, ich schlafe gut, esse und trinke mit wirklichem Appetit. Alles ist in Ordnung. Aber, da ist diese abscheuliche Kurzathmigkeit, dieses krampfhafte, angegriffene Wesen bei der geringsten Veranlassung durch den ganzen Körper, und dabei wieder das höchst Sonderbare, daß große Fatiguen und Eindrücke eben auch nicht viel anders oder heftiger einwirken, als wenn ich z. B. schnell eine Treppe hinaufgehe. Kurzum! in der Welt soll nichts vollkommen seyn, und bei viel Licht ist viel Schatten; deßhalb geduldig an den alten Spruch gehalten: — Wie Gott will!" —

Am 29. März.

„Eine Historie muß ich Dir noch erzählen, die mir nun noch mehr Arbeit giebt, als sonst der Fall gewesen wäre. Durch die Scenen im Freischütz sind die Leute ganz toll geworden, und die Sänger faseln von nichts anderm, als Rezitativen, Andante's, Allegro's ꝛc. Dieß ist denn nun auch Braham in den Kopf gefahren, und er bettelt um eine große Scene, statt seiner ersten Arie, die allerdings auch nicht für ihn geschrieben und etwas hoch ist. Erst war mir der Gedanke ganz fatal, und ich wollte nichts davon hören. Endlich versprach ich, wenn die Oper fertig sey, und mir so viel Zeit übrig bliebe, wolle ich's thun. Nun habe ich also diese große Scene, ein Schlachtengemälde, und was weiß ich alles, vor mir liegen, und gehe mit dem größten Widerwillen daran. Was ist aber zu thun? Braham kennt sein Publicum, ist der Abgott desselben. Ich muß dem Erfolg überhaupt zu Liebe ein Stück Arbeit mehr nicht scheuen, — also — frisch hinein gebissen in den sauern Apfel. Und die erste Arie hab' ich so lieb. Für Deutschland lasse ich alles wie es ist. Denn ich hasse die Arie im Voraus, die ich — hoffentlich heute noch — machen werde. So! nun habe ich Dir auch meine Leiden

geklagt, wahrlich, das einzige, was ich hier habe, und was am Ende auch nicht so arg ist, da die Aufführung sich so verschiebt. Will mir auch ein Herz fassen und gleich d'ran gehen. Also Ade für jetzt. Ich gehe in die Schlacht." —

„Nun! Die Schlacht ist zu Ende; das heißt: die Hälfte der Scene. Nachmittage hoffe ich noch die Türkinnen jammern, die Französinnen jubeln, und die Krieger Viktoria schreien zu lassen. Habe heute wieder einen Haustag. Mittag mit Smart, Fürstenau und Fawcett. Da essen wir schon um 5 Uhr, und man kann nach Tische noch etwas arbeiten. Jetzt muß der Brief auf die Post, und ich mir den Bart abkratzen. Fetter bin ich noch nicht geworden, es geht noch nicht geradeaus über die Backen, wird's auch wohl nie mehr, denn ich werde wohl so wie eine alte Pflaume einhutzeln. Wenn ich dabei gesund bin, ist's einerlei, und ich muß jetzt wirklich meinen Husten loben."

Am 12. April.

„Meine innigst geliebte Lina! Durch Gottes Gnade und Beistand habe ich denn heute Abend abermals einen so vollständigen Erfolg gehabt, wie vielleicht noch

niemals. Das Glänzende und Rührende eines solchen vollständigen, ungetrübten Triumphes ist gar nicht zu beschreiben. Gott allein die Ehre!!! Wie ich in's Orchester trat, erhob sich das ganze überfüllte Haus, und ein unglaublicher Jubel, Vivat- und Hurrahrufen, Hüte und Tücher-Schwenken empfing mich, und war kaum wieder zu stillen. Die Ouvertüre mußte wiederholt werden. Jedes Musikstück 2—3 mal mit dem größten Enthusiasmus unterbrochen. Brahams Arie, da Capo. Im 2. Akte Fatime's Romanze und das Quartett da Capo. Das Finale wollten sie auch zweimal haben, es ging aber wegen des Scenischen nicht. Im 3. Akte Fatime's Ballade da Capo. Am Ende mit Sturmesgewalt mich herausgerufen. Eine Ehre, die in England noch nie einem Komponisten wiederfahren ist. Das Ganze ging auch vortrefflich, und Alle waren ganz glücklich um mich herum."

„So viel für heute, mein geliebtes Leben, von Deinem herzlich müden Manne, der aber nicht ruhig hätte schlafen können, hätte er Dir nicht gleich den neuen Segen des Himmels mitgetheilt. Gute, gute Nacht. Möchtest Du doch heute den glücklichen Ausgang ahnen können."

Am 13. April.

„Guten Morgen, gutes Herz. Habe recht süß geschlafen, obwohl ich ein Weilchen brauchte, ehe ich mich hinein finden konnte. War natürlich zu aufgeregt, und heute Morgen bin ich denn so recht durch und durch müde, aber wohl. Nach solchem Triumph tritt eine gewisse wohlthätige Beruhigung ein, daß ein großer Schritt in der Welt abermals abgethan ist. Auf jeden Fall war ich hier bei Oberon auf einem viel unsicherern Standpunkte, als bei meinen frühern Werken. Die Eifersucht der Theater, das höchst erregbare Publikum, das immer an Opposition gewöhnt ist und sich darin gefällt, und die Ereignisse den Tag vorher, die mich nicht mit Gewißheit auf das Gelingen der Ausführung rechnen ließen, das alles machte den Erfolg doppelt glänzend und schätzenswerth. Da war auch nicht der geringste Widerspruch in dem unmäßigen Beifall, alles reiner Enthusiasmus. Aber laß Dir erzählen, wie mein Stern immer sein Recht übt. Nachdem ich d. 11., Nummer 18., an Dich abgeschickt hatte, hatte ich um 12 Uhr Probe von der Ouverture, und den Stücken, die am wenigsten probirt waren. Dann aß ich bei dem Musikhändler Hawes, und um 7 Uhr war die schon ange=

kündigte Generalprobe. Ein glänzendes Publikum und auserwählt füllte die Logen. Der erste Akt ging gut vorüber, bis auf einige Kleinigkeiten. Im 2. Akte, wo nach dem Sturme die Rezia und Huon kommen sollen — kommt Niemand, das Theater steht eine Zeit lang leer, endlich kommt Fawcett und kündigt an, daß ein Stück Dekoration Miß Paton auf den Kopf gefallen sey, daß er bitte, wenn ein Arzt anwesend wäre, er möge auf's Theater kommen, daß Miß Paton aber hoffe, nach einiger Erholung weiter spielen zu können. — Sie erholte sich aber nicht. Nach langem Warten mußten wir die Probe ohne sie fortsetzen, ihre große Arie rc. weglassen. So ging die Probe übrigens noch glücklich genug zu Ende, und der Beifall und die Hoffnung auf's Furore am andern Tage war allgemein. Es wurde abermals eine Probe angesagt um 12 Uhr gestern für Miß Paton. Sie kam aber nicht, und erklärte, sie müsse sich für den Abend schonen. Wir probirten also noch andere Dinge; ich aß um 4 Uhr zu Hause mit Smart, und fuhr um 6 Uhr in etwas gespannter Stimmung in's Theater — aber, — alles ging vortrefflich. Die Paton sang herrlich, und die Vorstellung griff so in einander, mit solchem Feuer und Liebe, wie Du wohl

weißt, daß meine Musik das Glück hat, bei den Menschen hervorzubringen. Wie oft habe ich dabei an Dich gedacht. — Lieber Gott, Du wärst wenigstens krank geworden vor Angst. Aber ist das nicht eigen? mit meinem Sterne? aber ich verlasse mich auch auf ihn aus Erfahrung, und weiß, daß er mich nicht im Stiche läßt."

Am 17. April.

„Nun habe ich nur noch ein hartes Ding, mein Concert. Ach Gott, dazu bin ich gar nicht mehr geschaffen. Man wird mir helfen von allen Seiten, gewiß, — aber doch — Nun es muß auch überstanden seyn, und dann wohl nie wieder u. s. w."

„Heute ist ein Tag zum Todtschießen. Ein solcher dunkelgelber Nebel, daß man kaum in den Zimmern ohne Licht bestehen kann. Die Sonne ist ohne Strahlen, wie ein rother Punkt im Nebel. Es ist ordentlich schauerlich. Nein, in diesem Klima möchte ich nicht leben. Freilich sagt man, daß alle diese Schönheiten blos London eigen sind, und in der freien Natur die Sache ganz anders aussieht. Die Bäume, die ich zu sehen bekomme, sind alle vollkommen grün, und London hat eine große Menge freier Plätze mit Gärten, aber das ist doch alles keine freie Luft, denn selbst am heiter-

sten Tage kann man nicht bis an das Ende eines großen Platzes sehen ohne Nebelwolken, die den Horizont bedecken. Was ich da eine Sehnsucht nach Hosterwitz und dem freien Himmel bekomme, ist unbeschreiblich. Geduld, Geduld, es haspelt sich ein Tag nach dem andern ab — zwei Monate sind schon im Rücken." —

„Recht angenehme Bekanntschaft habe ich an dem Sohne des Buchhändlers Göschen aus Grimma gemacht, der hier etablirt ist, und einem Dr. Kind, einem Neffen von unserm Kind. Recht liebe Menschen. Die wollen mich nun mit Gewalt ganz gesund wissen. Lieber Gott, dahin kommt's in meinem Leben nicht mehr. Habe gar allen Glauben an die Aerzte und ihre Kunst verloren. Ruhe ist mein bester Doktor, und diese zu suchen und mir zu verschaffen, soll von nun an mein einziges Bestreben seyn, und dazu gehören ja auch diese schweren Monate."

Am 24. April.

„Man erwartet mich den Sommer in Berlin, den Oberon selbst wieder aufzuführen. Doch nein! Ich wüßte nicht, was mich dazu bewegen könnte. Ruhe, Ruhe ist jetzt mein einziges Feldgeschrei, und soll es wohl für lange bleiben. Ich habe alle

das Kunstgetreibe so satt, daß ich keine größere Herrlichkeit kenne, als wenn ich ein Jahr ganz unbemerkt als ein Schneider leben könnte, meinen Sonntag hätte, einen guten Magen und heitern, ruhigen Sinn."

Am 28. April.

„Morgen ist meines hiesigen sogenannten Rivals Oper zum erstenmale: Aladin. Bin recht neugierig drauf. Bishop ist allerdings ein Mann von Talent, aber ohne alle eigene Erfindung. Ich wünsche ihm das beste Glück, wir haben alle Platz in der Welt. U. s. w."

„Gott segne Euch, Ihr innigst Geliebten. Wie zähle ich die Tage, Stunden, Minuten bis zu unserm Wiedersehen. Wir sind doch sonst auch getrennt gewesen, und haben uns gewiß auch lieb gehabt, aber diese Sehnsucht ist ganz unvergleichbar und unbeschreiblich! Geduld, Geduld."

Am 30. April.

„Gestern war denn ein interessanter Tag. Die erste Vorstellung von meines sogenannten Rivals Oper, Aladin. Mit Mühe waren Plätze zu bekommen. Einer der Inhaber des Theaters bot

mir aber seine Loge an, und machte mir sogar die Visite vorher. Wir aßen alle zu Hause, und fuhren dann in Drurylane. Kaum trat ich in die Loge und wurde gesehen, als das ganze Haus aufstand, und mich mit dem größten Enthusiasmus empfing. Dieß, in einem fremden Theater, an diesem Tage, zeigte recht von der Liebe der Nation, und rührte und freute mich sehr."

Am 30. May.

„Liebe Lina, abermals muß ich meine Kürze und Abgerissenheit entschuldigen, ich habe aber so mancherlei zu thun. Das Schreiben wird mir auch etwas sauer, weil meine Hände so zittern. Und dann lebt schon die Ungeduld in mir. Du wirst nicht viel Briefe mehr von mir sehen, denn vernimm meinen grausamen Befehl: —— Antworte mir nicht mehr auf diesen Brief nach London, sondern gleich nach Frankfurt poste restante. Du staunst? Ja, ja, ich gehe nicht nach Paris. Was soll ich da; ich kann nicht gehen, nicht sprechen. Geschäfte will ich Jahrelang verbannt wissen. Also — besser, den geraden Weg zur Heimath. Von Calais über Brüssel, Cölln, Coblenz, den Rhein herauf nach Frankfurt, welche herrliche Fahrt. Obwohl ich nun et-

was langsam werde reisen müssen, und zuweilen einen halben Tag ruhen, so gewinnen wir doch wenigstens vierzehn Tage, und die letzten Tage des Junis hoffe ich in Deinen Armen zu seyn."

„So Gott will, geht's von hier den 12. Juni ab. Wenn Gott nur ein wenig mehr Kraft schenken wollte. Nun, — auf der Reise geht gewiß alles besser, nur aus diesem Klima heraus. Ich umarme Euch innigst, Ihr Geliebten! Ewig der nur Euch lebende Vater Carl." — —

Aber wie ließ sich schon in diesem Briefe die geschwächte, nach und nach immer mehr verlöschende, Kraft kaum mehr selbst durch den Schein der Heiterkeit und frohen Hoffnung vor den Augen der geliebten Gattin verbergen! Und es war auch der vorletzte, den er an sie schrieb. Seine Sehnsucht, schon beim ersten Schritte aus der Heimath erregt, wuchs nun fast bis zur Qual, je schwächer er sich selbst fühlen mochte. Doch tröstete ihn eine freudige, innere Zuversicht, die geliebten Seinen bald wieder zu sehen. Noch wollte er am 6. Juni seinen Freischütz, als das ihm bewilligte Benefiz, selbst dirigiren und dann am Tage darauf London verlassen. Seinen letzten Brief — es war der drei und dreißigste — schrieb er daher am 2. Juni, obwohl mit zitternder Hand, und gestand darin, daß

er sehr erregt und angegriffen sey. „Guter Gott!“ setzte er hinzu, „nur erst im Wagen sitzen! — Nun, Gott wird Kräfte schenken.“ — Aber er versucht es sogar noch zu scherzen, um nur der geliebten Gattin jede bange Sorge zu benehmen, und setzt hinzu: „Da dieser Brief keine Antwort erhält, so wird er sehr kurz ausfallen. Gelt! das ist bequem, nicht antworten zu dürfen? Fürstenau hat sein Concert aufgegeben, vielleicht kommen wir da noch ein Paar Tage früher fort. — Heisa!“ — Und so schließt er denn die letzte Kunde, welche seine eigne theure Hand in die Heimath sandte, mit den Worten: „Gott segne Euch Alle, und erhalte Euch gesund. Wäre ich nur schon in Eurer Mitte! — Ich küsse Dich innigst, meine geliebte Mutter, behalte mich auch lieb, und denke heiter an Deinen Dich über Alles liebenden Carl.“ —

Und zwei Tage darauf war er schon hinübergegangen in das ewige Licht, wo keine Trennung und kein Scheiden mehr, wo alle Sehnsucht gestillt, und jeder Kampf geendet durch den Sieg! — Die nähern Beziehungen seiner letzten Tage, so wie, was über die Art seines Todes selbst mitgetheilt werden konnte, habe ich kurz nachher in № 11. des Einheimischen zur Abendzeitung von 1826 zusammengestellt, und muß hier auf dieses

Blatt verweisen, dabei nur noch bemerkend, daß jenes Benefiz allerdings noch einige Zeit später Statt fand, aber so wenig einträglich war, daß der Unternehmer von Coventgarden noch eine nicht unbedeutende Summe zuschießen mußte, um nur die Tages-Unkosten zu decken! —

Doch ich scheide von diesem schmerzlich süßen Verweilen bei den letzten Tagen meines Freundes, die, wie alle seine frühern, noch so ganz den Stempel seiner herrlichen Herzenseigenschaften trugen, um nur wenige Worte über die innere Anordnung dieses letzten Bandes seiner literarischen Arbeiten hinzuzufügen.

Ich bin auch hier zum Theil der chronologischen Reihenfolge treu geblieben, welche ich in dem zweiten Theile beobachtet hatte; doch sind in dieselbe nur diejenigen Aufsätze geordnet worden, welche sich einzeln und als kein fortlaufendes Ganze vorfanden. Weber begann aber im Jahre 1817, bald nachdem er nach Dresden gekommen war, für die eben auch mit diesem Jahre zuerst auftretende Abendzeitung und in freundlicher Gewährung meiner deßhalb an ihn gerichteten Bitte, dramatisch-musikalische Notizen für diese Zeitschrift zu schreiben, deren Zweck und Absicht er selbst in dem ihnen vorausgehenden Zurufe an die

kunstliebenden Bewohner Dresdens näher entwikkelte, und ihn schon durch den Zusatz bei jedem einzelnen Artikel selbst: „Als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurtheilung neu auf dem Königl. Theater erscheinender Opern zu erleichtern," bezeichnete. Sie wurden mit Freuden aufgenommen, mit großem Interesse und unverkennbarem Nutzen gelesen, und bei einem ganz neu errichteten Institute, wie damals die deutsche Oper für das Königl. Hoftheater war, zeigten sie sich von der einleuchtendsten Wichtigkeit. Diese Notizen habe ich denn in vorliegendem Bande nicht durch Jahresabschnitte trennen, sondern sie lieber hintereinander fortlaufen lassen wollen, und so bilden sie denn nach jenen erstgedachten Aufsätzen einen eignen Kreis. Leider aber hörte der geist- und kenntnißreiche Andeuter, nachdem im Jahre 1819 ihn eine langwierige Krankheit und der Sommeraufenthalt in Hosterwitz davon entfernt gehalten, bereits schon im Jahre 1820 auf, dem dankbaren Publiko diese in jeder Art gediegenen Eröffnungen zu schenken, und auch hier war, wie in unsrer jetzigen Zeit nur zu oft, absichtliche Verkennung des reinen Willens, welcher bei diesen Mittheilungen vorwaltete, eine der Hauptursachen, wodurch ein solcher Entschluß in Weber herbeigeführt

ward. In einer andern zu Dresden erscheinenden Zeitschrift nämlich war ihm Anfangs des Jahres 1820 nicht nur der harte Vorwurf gemacht worden, „daß er, sobald er nach Dresden gekommen, auch hier, unzufrieden mit dem musikalischen Geschmacke des dasigen Publikums wie früher in Prag, begonnen habe, das Kunsturtheil zu lenken und jeden im Voraus zu überzeugen, daß nur die Kompositionen, welche er empfahl und beschützte, Lob und Bewunderung verdienten." Welch eine hämische und so ganz unverdiente Beschuldigung! Sie ward ihm bei Gelegenheit einer Ankündigung von Meyerbeers Emma di Resburgo und Abimelek gemacht, welche auf der Königl. Bühne im Frühjahre 1820 dargestellt werden sollten. Er kannte den Verfasser jenes schmähsüchtigen und der Wahrheit so sehr entfremdeten Aufsatzes sehr wohl, und würde daher im Bewußtseyn der unreinen Quelle, aus welcher derselbe floß, ganz geschwiegen haben, wenn nicht handgreifliche Unwahrheiten darin, und die Achtung für seinen Jugendfreund ihn zu einer Erwiederung genöthigt hätten, die ich hier auszugsweise in den bezüglichen Stellen mittheile, wie sie Weber in jene Zeitschrift selbst einrücken ließ.

„Angriffe auf meine Persönlichkeit, wären sie auch noch bitterer und unterhaltender ausgespro-

chen, als von dem Herrn Bemerker geschehen, würden mich wahrlich nicht vermögen, die Feder zur Gegenrede zu ergreifen, wenn nicht der Herr Bemerker es mit einer wahrhaft bewundernswürdigen Dreistigkeit gewagt hätte, ein Paar derbe Unwahrheiten in so bestimmtem Tone hinzustellen, daß man nur zu deutlich die Absicht erkennt, er wolle mit diesem Gewaltstriche die Stimme des Publikums für sich gewinnen.

„So eine Zusammenstellung von Wahrem und Unwahrem, halb Erzähltem und ganz Verschwiegenem bedarf also einer Beleuchtung vor der dem Künstler am höchsten stehenden Instanz, vor den Augen des richtenden Publikums.

„Der Herr Bemerker beginnt mit folgender groben Unwahrheit oder geflissentlichen Entstellung meines Strebens zum Guten.

„„Sobald Herr v. W. nach Dresden kam, begann er auch, unzufrieden mit dem musikalischen Geschmacke des dasigen Publikums, wie früher in Prag, das Kunst-Urtheil zu lenken, und Jeden im Voraus zu überzeugen, daß nur die Kompositionen, welche er empfahl und beschützte, Lob und Bewunderung verdienten.““ —

„Habe ich das wirklich gethan? Da hätte ich ja wahrhaft übermenschliche Kraft auf die Gemüther zu wirken gehabt.

„Aber ich verstehe wohl, was Herr Bemerker meint: ich werde es wohl nur gewollt haben sollen; denn hätte ich es wirklich zuwege gebracht, so müßte ja der Herr Bemerker auch mit überzeugt worden seyn, und hätte nie seine Bemerkungen bemerket, wie ich dennoch gern gethan.

„Welche dreiste Verdrehung oder Vergessenheit dessen, was ich 14 Tage nach meiner Ankunft in Dresden (in einer Zeitschrift, in der wohl Niemand den Geschmack eines Publikums beurtheilen lernen, also damit weder zufrieden noch unzufrieden seyn kann) drucken ließ. (Siehe Abendzeitung № 25. 1817.)

„Wie kann man so eine Anmaßung aus obenbenanntem Aufsatze herauslesen. Ich erlaube mir, hier das Wesentlichste davon zu wiederholen, und der Unbefangene urtheile. *)

*) Da wir den hier angezogenen Aufsatz in diesem Bande ganz mittheilen, so können wir hier ohne Weiteres darauf verweisen.

Anmerk. des Herausgebers.

„Ferner sagt der Herr Bemerker: — „Sei- nen (des v. W.) Lieblingen nur sollte man huldigen."

„Wo steht das geschrieben? oder: aus was geht das hervor? Vielleicht aus den Werken, die ich bis jetzt aufzuführen die Mittel und Gelegenheit hatte?

„Laßt uns doch diese Meister besehen, um meine Einseitigkeit und Liebhaberei kennen zu lernen. Mehul, Fischer, Gretry, Weigl, Cherubini, Catel, Boieldieu, Isouard, Mozart, Dittersdorf, Schmidt, Dalleyrac, Spontini, Himmel, Solié, Fränzl, ꝛc.

„Nun, das sind eben keine schlechten Leute, ich hätte mich meiner Lieblinge nicht gerade zu schämen, und sie wären wohl auch genug mannigfaltiger Art. Oder hätte ich vielleicht Rossini's Elisabeth und Italiana in Algeri nicht mit derselben Sorgfalt und Eifer aufzuführen gesucht, wie die andern Opern? Nein, ich ehre gewiß alles Gute, es komme von welchem Volke es wolle. Ja, ich suche mich bei Beurtheilung desselben auch immer auf den Standpunkt zu setzen, von dem der Erzeuger des Werkes ausgegangen, um ihn gerecht würdigen zu können. Aber blind abgöttische Verehrung der einen oder andern Gat-

tung muß man keinem Künstler zumuthen, und noch weniger die Verleugnung seiner Ansichten und des Glaubens an dasjenige, was seiner Ueberzeugung nach der Wahrheit — und es giebt nur eine — am nächsten gelangt ist, oder sie gar erreicht hat.

„Was der Herr Bemerker von Haydn, Mozart ꝛc. sagt, ist mir aus der Seele gesprochen, und unterschreibe ich von ganzem Herzen. Aber er mißversteht mich mit Gewalt (was überhaupt seine Liebhaberei zu seyn scheint), wenn er glaubt, daß ich Herrn Meyerbeer deßhalb so hoch stelle, weil er so schreiben konnte. Ach nein, ich muß es nur ehrlich heraussagen: daß er das wollen konnte, hat mir schmerzlich wehe gethan, und ich glaube es nicht, daß man nur dadurch in Italien gefallen könne; *) denn wer wird so un-

*) Meyerbeer hat seitdem durch die gediegensten musikalischen Arbeiten bewiesen, wie sehr er es verdiente, daß ihn Weber so hoch stellte, und unter seinen neuesten Arbeiten bewährt sein in Italien wie in Deutschland mit Enthusiasmus aufgenommener Crociato, daß er deutsche Gründlichkeit mit italienischer Lieblichkeit auf eine Art zu vereinen wisse, die ihn vollkommen würdig an die Seite seines Jugendfreundes stellt.

Der Herausgeber.

sinnig seyn, behaupten zu wollen, daß in dem Wiegenlande des ächten Gesanges und schmelzenden Gefühles nicht unter den Bessergebildeten noch der wahre Geschmack sich eben so finden müßte, wie in Wien, Dresden, Berlin, München? Daß aber in Italien, wie in den eben genannten Städten, der große Haufe lieber ein Feuerwerk, als ein Gemälde von Raphael sieht, wird Niemand leugnen.

„Wer wird nicht gern Rossini's lebendigem Ideensturme, dem pikanten Kitzel seiner Melodieen lauschen? Wer wird aber auch verblendet seyn, ihm dramatische Wahrheit einräumen zu wollen? oder meint der Herr Bemerker, daß die ein dramatischer Komponist nicht brauche? Da würde er den ältern italienischen Meistern Paisiello, Cimarosa rc. ein schönes Kompliment machen.

„Aber wo gerathe ich hin!? Der Herr Bemerker will ja nicht Kunst-Ansichten austauschen und um der Kunst willen reden, ich soll nur nicht davon sprechen. Oder soll man überhaupt gar nicht mehr wagen dürfen, auch nur zu vermuthen, daß der Geschmack jetzt in Italien verdorben sey, weiter habe ich doch nichts gethan. Da lese der Herr Bemerker die italienischen Blätter selbst, und andere deutsche Zeitschriften.

„Mir scheint aber, ich werde mir es schwerlich auf diese Art verbieten lassen.

„Giebt es eine Grund=Idee in seinem Aufsatze, so ist es nur die, das Publikum zur Partei gegen meine Ansichten zu stimmen, und dann freilich wehe Dir, armer Alimelek, über den der Herr Bemerker sich so viel Halbes erzählen ließ. Er hat meinen Aufsatz in der Prager Zeitung schwerlich gelesen, oder, that er es, so hat er sehr Unrecht, zu verschweigen, was ich darin sagte. Aber er ist ja so flink mit Citaten aus der ihm wohlbekannten Leipziger musik. Zeitung. Warum citirt er denn nicht meinen Aufsatz über Alimelek in eben dieser Zeitschrift, den ich nach den ersten drei Vorstellungen dieser Oper in Prag den 22., 24. und 30. Octbr. 1815 in derselben abdrucken ließ? Wahrscheinlich, weil das, was er darin bemerkte, nicht zu für ihn jetzt eben brauchbaren Bemerkungen Anlaß gab. Ich werde mir also die Freiheit nehmen müssen, ihm bei seinen Citaten zu helfen, und das möge er nur gütigst annehmen, denn sobald möchte er mich nicht wieder zum Gehülfen bekommen.

„Auf die Leipziger musikal. Zeitung, als allgemein gekannt, verweise ich unmittelbar die Theil=

nehmenden, und führe hier die Prager Zeitung an, die dasselbe in andern Worten enthält. *)

„Wie es nun dem Alimelek hier ergehen wird, wer kann es wissen? An Versuchen, ihn schon im Voraus dem Publikum gehässig zu machen, fehlt es ja augenscheinlich nicht. Der Herr Bemerker wird mir aber doch wohl gestehen, daß einige Ueberzeugung dazu gehört, eine Oper, die in der Hauptstadt Wien mißfallen hatte, gleich darauf in der Schwesterstadt Prag auf die Bühne zu bringen? Der Erfolg hat bewiesen, daß ich dem richtigen Gefühle des ruhig abwartenden Publikums nicht mit Unrecht vertraut hatte. Uebrigens bin ich weit entfernt, Alimelek für ein vollendetes Werk zu halten (wie viele giebt es überhaupt deren?); aber für das eigenthümliche Erfindungs-Vermögen des Komponisten zeugt er gewiß.

„Was will denn nun aber der Herr Bemerker eigentlich? Die Tugenden der Italiener auf Kosten seiner Landsleute — denn er scheint doch, Einiges in seinem Geschreibe hin und wieder abgerechnet, ein Deutscher zu seyn — erheben?

---

*) Der letztere Aufsatz befindet sich im zweiten Bande dieser Schriften S. 140 flg. abgedruckt, und es darf daher hier ebenfalls nur darauf verwiesen werden.

„Die Italiener sind als Nation eben so achtungswerth als jede andere, haben aber, troß der ihnen eignen Billigkeit und Freundlichkeit gegen Ausländer, schon manchen, z. B. den sel. Himmel, ausgepfiffen; hingegen die Nachsicht gegen Meyerbeer bis zur einige und siebenzigmal wiederholten Aufführung der Emma getrieben (nach der Wiener Theater-Zeitung); wie kommt das? — da sie nach dem Urtheile des Herrn Bemerkers nur ein zusammengestoppeltes Ding ist?

„Doch nun genug, um meine hohe Achtung für alles der Oeffentlichkeit Angehörige ausgesprochen zu haben, und vom ersten bis letzten Buchstaben zu viel, wäre es um meinet- oder des Herrn Bemerkers willen geschehen. Deßhalb möge er es auch gütigst verzeihen, wenn es mir gar nicht darum zu thun ist, mit ihm über jede seiner Zeilen mündlich mich zu besprechen. Da ich weiß, wie er einsieht, bin ich gar nicht begierig zu wissen, wie er aussieht.

„Nur noch die trübe Bemerkung kann ich nicht unterdrücken, wie schmerzlich es doch für den deutschen Künstler seyn müßte, sähe er seine wahrhaft aus dem reinsten Willen für das Gedeihen der Sache überhaupt hervorgehenden Bestrebungen

durchaus so gewaltsam verkannt und angefeindet, bis zur pasquillantenhaften Persönlichkeit.

„Das Talent, was Gott mir vielleicht verliehen, selbst wägen zu wollen, wäre Frevel gegen die Gaben-Vertheilung des Gebers alles Guten. Die Welt wird es an den Platz stellen, wohin es gehört. Meine Pflicht war nur, das mir Anvertraute durch Fleiß, Studium und unermüdete Anstrengung so viel möglich auszubilden. Dies nach meiner besten Kraft, Ausdauer und mit rücksichtslosem Streben gethan zu haben, fühle ich beruhigend in der Brust, und werde so fort und fort wandeln, nach meiner Ueberzeugung, eben so gern jeden ächten Tadel ehrend, als bloße hämische Anfälle verachtend.

Dresden, den 15. Febr. 1820."

Verstimmt hatte Weber aber dieses gänzliche und öffentlich ihm entgegengestellte Verkennen seiner reinen Absichten doch so sehr, daß er nur noch ein Paar Aufsätze jenen angefeindeten folgen ließ, und dann von der kritischen Laufbahn sich zum großen Verluste für das, auf sein Urtheil mit Recht hohen Werth setzende, Publikum und die Belehrung angehender Tonkünstler, ganz zurückzog.

Die letzte Abtheilung dieses Bandes bilden endlich einige poetische Kleinigkeiten aus Webers Feder und einzelne flüchtig niedergeschriebene Ge-

danken, Ideen zu dichterischen oder andern Arbeiten, kurze Bemerkungen u. s. w., die aber um so schätzbarer, je frischer sie sich zeigen, und je mehr aus diesen unbewacht den Papier anvertrauten Zügen die Eigenthümlichkeit seiner Ansichten hervorgeht. Den Schluß macht ein von Weber selbst aufgesetztes Verzeichniß seiner sämmtlichen Kompositionen bis zur Euryanthe, das dann für die drei Jahre nach derselben leicht zu ergänzen seyn dürfte. Und so beende ich denn diese Arbeit, die mir im Fortgange derselben immer theurer ward, je lebendiger meines Freundes Bild wieder aus jedem Blatte seiner Schriften, die ich ordnete, hervortrat, an seinem und seiner Gattin Namenstage, welcher zugleich im Jahre 1817 sein Vermählungstag war, und wo nicht selten im trauten Vereine wir mit dem von uns Beiden gleich hochgefeierten Dichter ausgerufen hatten:

„Auch die Todten sollen leben!"

Dresden, am 4. Nov. 1828.

Theodor Hell.

1 8 1 7.

Ueber die Oper: Undine, nach dem Mährchen gleichen Namens v. Fr. de la Motte Fouqué selbst bearbeitet, mit Musik von E. T. A. Hoffmann, zuerst auf dem Königl. Theater zu Berlin erschienen.

Als ich den Vorsatz faßte, etwas über dieses schöne Werk öffentlich zu sagen, wandelten unwillkürlich Anzeigen, Recensionen, oder wie man es immer nennen will, gleichen Zweckes, vor meinem Innern vorüber, indem sich mir zugleich vergegenwärtigte, wie ungemein schwierig es sey, ein bestimmtes Bild des beurtheilten Gegenstandes durch sie zu erhalten, oder etwas dem Eindrucke Aehnliches, dessen das Werk selbst fähig ist. Es schien mir dabei immer entweder auf die gewöhnlichen Gesellschaftsurtheile hinaus zu laufen, wo ohne weitere Beweisführung es eine Partie gut, die

andere schlecht findet, die gemäßigte es weder verwirft noch erhebt, und alles nur Gewicht und Glaubwürdigkeit durch die Persönlichkeit des Beurtheilers, und des ihm wieder partiell geschenkten Vertrauens erhält; oder in kleine Theilchen aufgelöst zu zerstieben, ließ es sich ein, in die Einzelnheiten des musikalischen Baues in technischer Hinsicht bei so großen Werken, die nicht sogleich in Jedermanns Hände kommen können.

Die größten Wirkungen und Schönheiten gehen nur aus der Art ihrer Auf- und Zusammenstellung hervor, verlieren meist immer, einzeln herausgehoben, ihre ganze Eigenthümlichkeit, ja, zeugen oft scheinbar wider sich selbst, indem sie, so allein betrachtet, fast bedeutungslos werden. Ihr wahres organisch-verbundenes Zusammenleben mit dem Uebrigen vermag doch auch die lebendigste Beschreibung nicht ganz fühlbar zu machen.

Es versteht sich von selbst, daß diese Meinung auch vielfältiger Beschränkung unterliegt, und namentlich bei schon allgemein verbreiteten Kunstwerken, deren Bau und Wesen zu zergliedern nur heilbringend für die Belehrungsuchenden seyn kann; in vorliegendem Falle aber, wo es blos Zweck ist, das Publikum auf ein Werk aufmerksam zu machen, in dem man die geistige Region anzudeuten sucht,

in der es sich bewegt, nnd die Gestalt, die der Komponist ihm verliehen hat, in bezeichnenden Umrissen darstellen will, erscheint es mir nothwendig, erst auseinander zu setzen, wie der Beurtheiler selbst sehe, glaube und denke, woraus dann leicht das Resultat für Jeden zu ziehen, in wie fern er seinen hieraus entspringenden Urtheilen beipflichten könne.

In dieser Hinsicht glaube ich das folgende Bruchstück aus einer größern Arbeit von mir, noch der eigentlichen Anzeige der Oper, voranschicken zu müssen, indem es auch überdieß die Gestaltung der Oper Undine größtentheils ausspricht.

Urtheile, in aller Art sich widersprechend, aus eben berührten Grunden erzeugt, hatte ich über die Oper Undine hören müssen. Ich suchte so viel als möglich einer gänzlichen Unbefangenheit theilhaft zu werden, wenn ich gleich mich der Erwartung von etwas Bedeutendem nicht erwehren konnte, zu welchem ich mich, den Schriften Herrn Hoffmanns gemäß, vollkommen berechtigt fühlen konnte.

Wer mit diesem Phantasie-Gluthstrome und tiefem Gemüthe so Mozarts Geist erfühlen konnte (wie im ersten Theile der Phantasie-Stücke in

Callot's Manier) in dem Aufsatze über den Don Juan geschehen ist, der kann nichts unbedingt Mittelmäßiges leisten, höchstens die Gränze drängen, ja wohl umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln.

Die Bearbeitung erscheint Ref. als ein dramatisirtes Mährchen, in dem wohl mancher innere Zusammenhang bestimmter und klarer hätte verdeutlicht werden können. Herr von Fouqué kannte das Mährchen gar zu gut, und da ist denn gewiß eine Art von Selbsttäuschung, die auch die Andern wissend glaubt, möglich. Doch ist es keinesweges unverständlich, wie Viele behaupten wollen.

Desto deutlicher, klarer und in bestimmten Farben und Umrissen hat der Komponist die Oper in's Leben treten lassen. Sie ist wirklich ein Guß, und Ref. erinnert sich bei oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er faßt so gewaltig vom Anfange bis zu Ende das Interesse für die musikalische Entwickelung, daß man nach dem ersten Anhören wirklich das Ganze erfaßt hat, und das Einzelne in wahrer Kunstunschuld und Bescheidenheit verschwindet. Mit einer seltenen Entsagung, deren Größe nur derjenige ganz zu würdigen versteht, der weiß, was es heißt,

die Glorie des momentanen Beifalls zu opfern, hat Herr Hoffmann es verschmähet, einzelne Tonstücke auf Unkosten der Uebrigen zu bereichern, welches so leicht ist, wenn man die Aufmerksamkeit auf sie lenkt, durch breitere Ausführung und Ausspinnen, als es ihnen eigentlich als Glied des Körpers zukömmt. Unaufhaltsam schreitet er fort, von dem sichtbaren Streben geleitet, nur immer wahr zu seyn, und das dramatische Leben zu erhöhen, statt es in seinem raschen Gange aufzuhalten oder zu fesseln.

So verschieden und treffend bezeichnet die mannigfaltigen Charaktere der handelnden Personen erscheinen, so umgiebt sie, oder ergiebt sich vielmehr aus Allem jenes gespensterhafte, fabelnde Leben, dessen süße Schauer-Erregungen das Mährchenhafte sind.

Am mächtigsten springt Kühleborn hervor (Ref. setzt die Bekanntschaft mit dem Mährchen von Fouque voraus) durch Melodieen-Wahl und Instrumentation, die ihm stets treu bleibt, und seine unheimliche Nähe verkündet. Da er, wo nicht als das Schicksal selbst, doch als dessen nächster Mittelsvollstrecker erscheint, so ist dieß auch sehr wichtig.

Nächst ihm das liebliche Wellenkind Undine,

deren Tonwellen bald lieblich und freundlich gaukeln und kräuseln, oder auch mächtig gebietend ihre Herrscherkraft künden. Höchst gelungen und ihren ganzen Charakter umfassend, dünkt Ref. die Arie im 2. Akte, die so ungemein lieblich und geistvoll behandelt ist, daß sie als ein kleiner Vorschmack des Ganzen dienen kann, und daher bald allgemein gesungen seyn wird.

Der feurig wogende, schwankende, jedem Liebeszuge sich hinneigende Huldebrand, und der fromme, einfache Geistliche mit seiner ernsten Choral-Melodie, sind dann am bedeutendsten. Mehr in den Hintergrund treten Berthalda, Fischer und Fischerinnen, Herzog und Herzogin.

Die Chöre der Landleute athmen ein heiteres, reges Leben, das sich in einigen Stücken zu einer ungemein wohlthuenden Frische und Lust erhebt und entfaltet, im Gegensatze zu den schauerlichen Chören der Wasser- und Erd-Geister, in gedrängten, seltsamen Fortschreitungen.

Am gelungensten und wirklich groß gedacht erscheint Ref. der Schluß der Oper, wo der Komponist noch als Krone und Schlußstein auch alle Harmoniefülle rein achtstimmig in Doppelchore ausbreitet, und die Worte: „Gute Nacht aller Erdensorg' und Pracht," mit einer herzlich

andächtigen und im Gefühle der tiefen Bedeutung, mit gewisser Größe und süßer Wehmuth erfüllten Melodie ausgesprochen sind, wodurch der eigentlich tragische Schluß doch eine so herrliche Beruhigung zurückläßt. Ouvertüre und Schluß geben sich hier, das Werk umschließend, die Hände.

Erstere erregt und eröffnet die Wunderwelt ruhig beginnend im wachsenden Drängen, dann feurig einherstürmend, und dann gleich unmittelbar, ohne gänzlich abzuschließen, in die Handlung eingreifend. — Letztrer beruhigt und befriedigt vollkommen.

Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat. Es ist das schöne Resultat der vollkommensten Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tief überlegtesten Ideengang, Berechnung der Wirkungen des Kunst-Materials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodieen.

Es spricht sich hierdurch von selbst aus, daß große Instrumental-Effekte, Harmonikenntniß und oft neue Zusammenstellungen, richtige Deklamation rc. darin enthalten sind, als die nothwendig jedem wahren Meister zu Gebote stehen müssenden

Mittel, ohne deren geläufige Handhabung keine Freiheit der Geistesbewegung denkbar ist.

Um nun aber gleich für die Folge etwas zu tadeln, denn: „Lob und Tadel muß ja seyn,“ so will Ref. einige Wünsche nicht bergen, obwohl er eben in Undine nichts anders haben möchte, da alles, wie es einmal da steht, unbedingt so, und nicht anders, nothwendig ist, und man eigentlich wohl abwarten sollte, ob in einem andern Werke dasselbe sich offenbare. Aber man kann einem Komponisten doch wohl ohngefähr auch in einem Werke ablauschen, was seine Lieblingswendungen sind, vor denen ehrliche Freunde immer warnen sollen, als am Ende Manier erzeugend.

So ist Ref. aufgefallen die Vorliebe 1. für kleine, kurze Figuren, denen es sowohl leicht an Mannigfaltigkeit fehlt, als sie leicht die Cantilena verdrängen und verdunkeln, die dann heraustreten zu machen große Kenntniß und Sorgfalt von Seiten des Dirigenten voraussetzt.

2. Die Vorliebe für Violoncelle und Bratschen, für verminderte Septimen-Accorde, und oft zu schnell abgebrochene Schlüsse, die wenigstens beim ersten Anhören etwas Störendes haben, und wenn auch nicht unrichtig, doch oft ungenügend sind,

und gewisse Bewegungen in den Mittelstimmen, die, wegen ihrer öftern Benutzung von Cherubini, sehr den Haufen geneigt machen, Aehnlichkeiten erspähen zu wollen.

Die Aufführung ist in Hinsicht der Garderobe und Dekoration prächtig, rücksichtlich des Gesanges und Spieles gelungen zu nennen.

Das fortwährend gedrängtvolle Haus beweist den Antheil, den das Publikum stets gleich, ja immer mehr und mehr, an der Oper nimmt. Die Uebelgesinnten wollen der Dekoration viel zuschreiben; wenn aber Ref. bemerkt, daß in andern Stücken, wo dieses der Fall ist, die Leute nur diesen Moment ablauern, und dann wieder gehen, hier aber mit stets gleicher Aufmerksamkeit vom Anfange bis zum Ende bleiben, so beweist dies schon hinlänglich für das Interesse, das ihnen die Sache selbst einflößt.

Rauschenden Beifall könnte der Komponist fast allen Musikstücken durch wenig vermehrte Schlußtakte verschaffen, da hingegen sich hier alles immer raschhandelnd vorwärts drängt.

Möge Herr Hoffmann der Welt bald wieder etwas so Gediegenes, als diese Oper ist, schenken, und sein vielseitiger Geist, der als Schriftsteller

ihm in kurzer Frist Ruhm verschaffte, und als Geschäftsmann (Königl. Preuß. Kammer-Gerichts-Rath in Berlin) die Achtung seiner Kollegen sichert, auch in diesem Kunstzweige thätig wirken und schaffen.

Ueber Morlacchi's Oratorium zu Dresden am heiligen Oster-Vorabend.

Wenn das Höchste und Heiligste des Lebens angeregt wird, und die erhabenen Bilder und Erinnerungen der Religion die Seele durchdringen, — da darf wohl der reinste Aushauch menschlichen Gefühles, die erhebende Tonkunst, nicht fehlen. Sie, die mehr Tochter als Nachahmerin der Natur, in ihrer feierlich geheimnißreichen Sprache, Andacht gebend und erzeugend, unmittelbar auf das Gemüth wirkt, und tiefer Rührung Herrscherin ist.

Wie weise umfassen die kirchlichen Gebräuche die menschliche Empfindung: das höchste Leid in schauerlich feiernder Stille, das wiedergegebene Heil, mit des Tones freiem Aufschwunge zum Schöpfer.

Herrlich und erhaben ist es, für diesen Zweck seine Kräfte versuchen zu dürfen, und befriedigend könnte dem Künstler das Bewußtseyn, gewirkt zu

haben, genügen; aber wohl ist es ihm doch auch nicht zu verargen, wenn er das, was er mit Liebe schuf, auch dem Sinne seiner Zuhörer näher bringen möchte.

Selten erscheinend, schnell vorüberwandelnd ist das Resultat langer Anstrengung. Vergönnt mag es also seyn, es gleichsam im Vorüberfluge etwas aufzuhalten, zumal wenn man glaubt, in der Behandlung des Stoffes sich anderer Mittel, als die Vorgänger bedient zu haben, deren Wirkung durch nähere Bezeichnung derselben weniger zweifelhaft den Zuhörer überraschen soll.

Herr Kapellmeister Morlacchi hat Metastasio's Oratorium: Isacco, Figura del Redentore, neu bearbeitet. Mit freundlich ehrendem Zutrauen hat er den Wunsch geäußert, daß ich in meines Vaterlandes Sprache das Organ seyn möge, das seine Ansicht und Absicht bei der Komposition dieses Oratoriums den Hörern desselben entwickle, und mit Freude und kunstbrüderlichem Eifer will ich es versuchen, seinem Willen zu entsprechen.

Die Masse der Hörer beurtheilt sehr oft eine Arbeit blos deshalb lieblos oder hart, weil sie nicht den Maasstaab anlegt, nach dessen Verhältnissen das Werk geschrieben ist, oder nicht aus dem

Gesichtspunkte es sieht, wie der Komponist, vermöge seiner Talente, Bildung, und daraus entspringenden Ueberzeugung und Willen, es nothwendig nur sehen kann.

Im gewöhnlichen und allgemeinen Sinne ist deutsches Werk italischem Sinne so fremd und unbehaglich, wie italisches dem deutschen. Kunstbildung und Vertrautheit unterscheidet und liebt an jedem das in seiner Art Vorzügliche. Vollendete Wahrheit aber behauptet in allen Zonen ihre Rechte siegend über alle kritische Ansichten, die am Ende doch auch nur in einer Wahrheit sich auflösen müssen.

Wünschenswerth und wahrhaft befördernd ist aber jene Kritik, die wohlwollend mit den Augen des Komponisten sehen will, es ihm aber zugleich sagt, denselben dadurch sich selbst entschleiernd, und ihm sein eigenes Geheimniß enträthselnd, da jedes Wesen in der verzeihlichen und natürlichen Befangenheit des eigenen Gesichts- und Fähigkeits-Kreises lebt.

Rühmlich und volle Anerkennung verdienend ist es schon, wenn, nach dem Kunstglauben und Bedarfe eines fremden Landes gebildet, man fühlen lernt, daß dieses nicht ausreiche auf anderm Boden. Es ist dies schon ein schöner Schritt vor-

wärts auf der Bahn, und man hat dabei nur die Schwierigkeit hoch zu beachten, die Form nicht für die Sache zu nehmen.

Herr Kapellmeister **Morlacchi** hat dieses rühmliche Streben schon in seinen letztern Arbeiten an den Tag gelegt, und bei diesem Oratorium vielleicht noch mehr im Sinne und Auge gehabt.

Die frühere Behandlung des Textes war nach seiner Ansicht auch den Forderungen früherer Zeit angemessen. Die Secco Recitativi, vielen Arien und wenigen Chöre verbreiteten eine Leere, die dem an musikalischen Reichthum gewöhnten Ohre der jetzigen Musikwelt kaum genügen würde. Er hat also das Ganze in musikalisch bestimmtere Formen gekleidet; die Worte, außer den sich als Arien, Duetten, aussprechenden Musikstücken, nicht sowohl blos als accompagnirte Rezitative behandelt (wo Wahrheit des Ausdrucks doch noch größtentheils das Verdienst des Sängers ist), sondern er hat dieselben an eine bestimmtere musikalisch-rhythmische Deklamation gefesselt, wodurch das Ganze mehr zu **einem** großen, in verschiedenen Takt- und Tempo-Arten sich bewegenden, Musikstücke wird. Nächstdem lag ihm bestimmte Charakterzeichnung der handelnden Personen am Herzen, und sinnreich suchte er mehrern Stellen

des Textes, die nur für Eine Stimme berechnet waren, Stoff zu Duetten, Terzetten und Chören abzugewinnen. Ein Verfahren, was wohl lobenswerth erscheinen kann in dem Gefühle des Bedürfnisses desselben, und da es Frevel gewesen wäre, eines Metastasio Dichtung mit fremden Einschiebseln zu verunstalten, welches weniger durch einige Abkürzung derselben zu befürchten war.

Hiermit glaube ich nun den Willen und die Ansicht des Komponisten ausgesprochen zu haben; und es würde mich innig freuen, wenn ich dadurch zur erhöhten Wirkung seiner Absicht beizutragen im Stande war.

Der Weg zum Ziele ist breit und mannigfach gestaltet, wir haben alle Platz darauf; er ist auch steil, wohl uns, wenn wir uns alle die Hände bieten; Freude, Friede und Gedeihen der hohen Kunst seien der Erfolg! so rufe ich im Namen aller es mit ihr redlich meinenden Künstler aus.

Versuch eines Entwurfes, den Stand einer deutschen Opern-Gesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu bringen, mit kurz erläuternden Anmerkungen.

Einleitende Bemerkungen.

Die italienische Oper hat ihre feststehenden Figuren und Gesangs-Fächer für Opera seria und buffa. Die französische desgleichen. Von einer deutschen Opern-Gesellschaft aber verlangt man, nebst dem ihr Eigenthümlichen, auch die Vereinigung alles Obigen, da die Werke der beiden genannten Nationen in Uebersetzungen auf die deutsche Bühne gebracht werden.

Hieraus folgt ein mehrzähligeres, vielseitigeres, und daher schwer bis zu einem gewissen vollkommenen Grade zusammen zu bringendes Personale.

Bei der Wahl desselben ist besonders darauf zu sehen, daß die Individualität der Mitglieder

sich zu vielseitiger Benutzung darbiete. Man kann ein schönes Talent besitzen, und doch wenig brauchbar seyn, welches sich bei einigen sonst sehr achtbaren Künstlern bewährt.

Die Bemerkung benimmt überdieß den Verdiensten und der Brauchbarkeit dieser Mitglieder nichts von ihrem Werthe, sondern soll blos die Nothwendigkeit darthun, das Opern-Personale auf einen gerechten Forderungen gemäßen Stand zu bringen.

Nothwendige Individuen.	Deren Fach und Benutzung.
1.) Eine erste Sängerin.	Zu Gesangs-Partien, wo im gewöhnlichen Sinne des Wortes der Gesang das Vorherrschende ist.
2.) Eine erste Sängerin.	Zu Charakterrollen, Männerrollen, Medea, Athalia, Iphigenia, Sextus, Sargino, auch mehr deklamator. Aufgaben.
3). Eine erste Sängerin.	Für das naive muntre Fach. Savoyarde, Aschenbrödel, Zerline, Aline ꝛc.

Nothwendige Individuen.	Deren Fach und Benutzung.
4.) Eine Sängerin.	Zu Anstands=, Mütter= u. auch komischen Rollen.
5.) Eine Sängerin.	Minder bedeutende Rollen, Vertraute ꝛc.
6.) Ein erster Tenorist.	Zu ersten Liebhabern, Jugendhelden.
7.) Ein zweiter Tenorist.	Zu dergleichen in geringerm Grade.
8.) Ein Tenorist.	Zu sogenannten Spielrollen, hauptsächlich bei französ. Opern. Joh. v. Paris, flüchtige Bedienten=Rollen ꝛc.
9.) Tenor buffon.	— —
10.) Ein erster Bassist.	Zu ernsten Sing=Rollen, Herzog in Camilla, Masferu, Sarastro.
11.) Ein erster Bassist.	Zu mehr Charakter=Rollen. Seneschall, Blaubart, Moritz in Helene ꝛc., wo das Spiel vorherrschend.
12.) Ein Bassist.	Zu Nebenrollen, komischen oder beschränktern Charaktern.
13.) Ein Sänger.	Zu niedrig kom. Rollen.

Die bereits vorhandenen Mitglieder sind theils Anfänger, theils werden sie vorzugsweise und zu viel zum Schauspiele benutzt, um gehörig ihr Talent zum Gesange ausbilden zu können.

Aus diesem Verzeichnisse ergiebt sich, daß zwar schon vielerlei Hülfsmittel zum Ausfüllen und Ergänzen da sind, aber doch die eigentlich eine Oper begründenden Hauptheile gänzlich fehlen.

Diese Vermischung ist, wenige Fälle ausgenommen, schädlich, weil erstens häufiger Gebrauch der zum Sprechen nothwendigen Stimm-Organe der Ausbildung der zum Gesange anzuwendenden gänzlich im Wege steht (weshalb es, wie im Italienischen, eine große Erleichterung ist, eine ganze Oper hindurch zu singen), und zweitens der dadurch sich kreuzende Geschäftsgang alle dazu erforderliche Zeit und Kraft raubt.

Die letztern Gründe müssen mich auch veranlassen, auf eine bestimmte Trennung der deutschen und italienischen Opern-Gesellschaft, in deren Grund-Prinzipien und Bestimmungen nämlich, anzutragen. Einzelne Fälle zur Vervollständigung der einen oder der andern Gattung natürlich ausgenommen.

Vorstehendes Verzeichniß erschöpft keinesweges die höchsten Foderungen von dem Bestande eines

deutschen Opern-Personales, und ist nur das unumgänglich Nöthige, um eine dergleichen Gesellschaft zu konstruiren, denn den vorhandenen Fähigkeiten gemäß die Wahl der auszuführenden Opern zu bemessen, ist die Sache desjenigen, der die Leitung derselben hat.

Durchaus nothwendig und zu engagiren sind demnach № 1. 2. 3. 6. 10.

Bei № 1. tritt der Fall ein (wie bei den Meisten) daß erst von Michaelis an in einem Jahre auf deren Besitz zu hoffen ist. Dieser Zeitraum muß durch das Engagement einer zweiten ersten Sängerin, die früher zu haben, und sodann auch beizubehalten wäre, ausgefüllt werden.

In dieser Beziehung und noch auf 3. 6. 10. sind nicht nur Korrespondenz mit allen Talenten, die man für würdig der hiesigen Kunstanstalt hielte, angeknüpft, sondern auch zu genauerer und bestimmterer Kenntniß und Beurtheilung derselben die Gastdarstellungen überhaupt gewählt und festgesetzt worden, da Zeit und Zufälle leicht dem Talent so wohl vortheilhafte als nachtheilige Richtung in Kurzem geben können.

Zu Erlangung ausgezeichneter Subjekte gehört auch glücklicher Zufall, und die Macht, denselben festzuhalten, wo er sich zeigt. Die vorzüglichen

Künstler sind so selten, und von allen Seiten so gesucht, daß meist nur eine schnelle bestimmte Entscheidung sie gewinnen kann.

Die nothwendig gewordene Aufstellung eines eigenen Chores bringt auch die Anstellung eines Musikmeisters oder Korrepetitors für denselben sowohl als für die weniger musik. Mitglieder der Oper mit sich, wie dies bei allen, selbst den kleinsten, Theatern der Fall ist.

Ein stehender Theater-Chor wird in so fern von großem Gewinne seyn, daß erstens durch gehörige Anleitung und stetes Ueben ein Ensemble-Spiel hervorgebracht werden wird, das der größten Wirkungen fähig ist, und zweitens und hauptsächlich, daß auch hieraus eine förmliche Pflanzschule entspringt, deren hervorstechende Talente man weiter befördert und bildet.

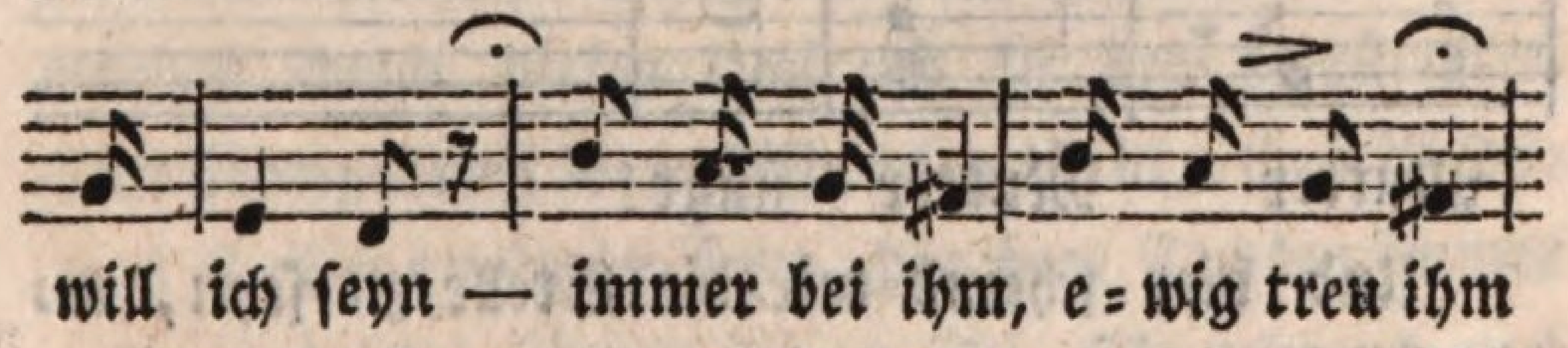
Zur vollständigen Erreichnng dieses Zweckes wäre, nächst dem Singe-Meister, ein Tanzmeister nothwendig, der, ohne Ausnahme, Alle in den ersten Elementen des theatralischen und mimischen Tanzes zu Ausschmückung einzelner Scenen, und zu wirkungsvollen Gruppirungen unterrichtete. Diesem könnten auch Kinder zum Tanz-Unterrichte gegeben werden, deren Anzahl sich alle drei Jahre erneute, und zwar in dem Maaße, daß die Aeltern

sich verpflichteten, ihre Kinder für den zu genießenden Unterricht die ersten drei Jahre unentgeltlich beim Theater figuriren zu lassen, die nächsten drei Jahre aber gegen ein bestimmtes geringes Quantum. Die im nächsten Termine Eintretenden würden dann die später Abgehenden wieder in gleichem Maaße ersetzen, und somit immer die Hälfte unenegeltlich benutzt werden können.

Dresden den 24. Mai 1817.

A. Müllner, Ueber Karl Maria von Webers Melodie zu dem Liede der Brunhilde im Yngurd, Act 5. Sc. 3., als Musikbeilage zu der Zeit. f. d. eleg. Welt, № 169. 4. abgedruckt.

So überraschend auch das Ganze dieser musikalischen Andeutung mit meiner eignen Vorstellung zusammen trifft, so heg' ich doch einen Zweifel gegen die drei Takte:

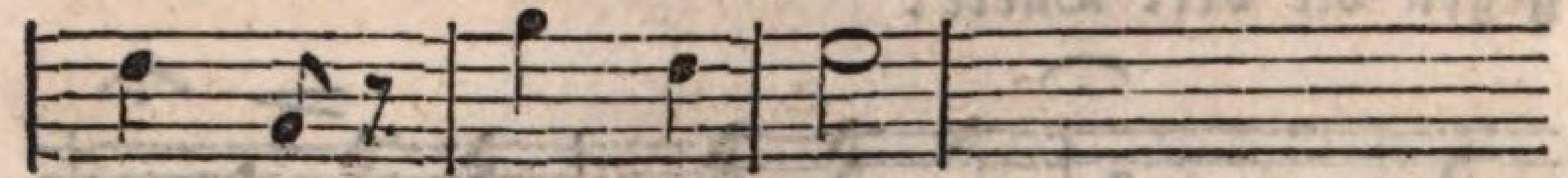


Es scheint mir, daß hier das geometrische Verhältniß der Noten gegen einander (ihre Zeitlänge) mit der prosodischen Quantität der Sylben nicht übereinstimme, welches allenfalls der Gesang erlauben mag, aber nicht die Deklamation, welche hier musikalisch geleitet werden

soll. Die Prosodie giebt: will ich seyn — immer bei ihm, ewig treu ihm.

Die Noten aber geben: will ich seyn — immer bei ihm, ewig treu ihm. Dadurch würden *ich* und *ihm*, als die Hauptvorstellungen, hervorgehoben werden, und die Rede würde den Sinn bekommen: Ich will sein Leichenstein seyn, immer bei *ihm*, ewig *ihm* treu, anstatt des richtigern; „Sein *Leichenstein* will ich seyn, immer *bei* ihm, ewig *treu* ihm. Ueberdies wird, sobald die Sprecherin das bei und treu als *kurze* Silben spricht, der spondeische weibliche Reim, *bei ihm* und *treu ihm*, zu dem fehlerhaften männlichen, *ihm* auf *ihm*.

Vortrefflich dünkt mir hingegen das:



Mutter — Mutter singt!

Und hier scheint mir die Stelle zu seyn, wo die *Rede* in *Gesang* übergehen muß.

Nach dem achten Akte steht das diesfallsige Zeichen 𝄋 nach meinem Gefühle zu früh. Vielleicht gefällt es dem berühmten Tonsetzer, meine Ansicht nach den Grundsätzen seiner Kunst zu berichtigen; in welcher ich leider ein Laie bin.

Der Sinn einer Rede kann durch Betonung verändert werden. Die Schrift hat für die Betonung keine sichern Zeichen. In einer geschriebenen Rede kann also der Leser gar leicht einen andern Sinn finden, als der Autor hineingelegt hat. In den geschriebenen Worten: Sein Leichenstein will ich seyn (je serai sa tombe) kann der zweifache Sinn gesucht werden: c'est moi qui sera sa tombe, und c'est sa tombe que je serai. Jener würde nicht viel mehr sagen, als was Brunhilde früher viel deutlicher zu erkennen giebt: daß es der Schmerz um Oscars Verlust ist, der sie wahnsinnig macht, z. B. S. 289.

„Ach Gott! Ich weiß nicht wo er ist geblieben,
Und seit er fort ist, weiß ich alles schlecht."

Der zweite Sinn setzt diesen Umstand als bekannt voraus, und giebt dem Leser ein Bild, welches durch diesen Umstand in der zerrütteten Einbildungskraft Brunhildens entsteht: sie will Oscars Leichenstein seyn, der dem Todten immer nah, und ihm immer treu ist. Sie nimmt auch unmittelbar nach dem Liede S. 297. (der Göscheschen, nicht der Schaumburgschen Ausgabe) eine Stellung, welche dieser ausschweifenden Vorstellung gemäß ist. Die Musik erweckt unmittelbar nur Gefühle. Bilder zur Anschauung der Phantasie

kann sie nur mittelbar (durch Verbindung der Erfahrungen im Gedächtnisse) hervorbringen, ohngefähr wie wir den Tamino und die Schlange im Geiste sehen, wenn wir die Musik hören, welche diese Opernerscheinung stets begleitet. Hier also muß sie, nach meinem Dafürhalten, *ihre* Macht bezähmen, um die Wirkung der bildlichen Anschauung nicht zu stören, welche die Absicht dieser drei Verse ist. Dies thut unfehlbar eine solche Eintheilung des chromischen Notengewichtes, welche den ursprünglichen Sinn der Rede unkenntlich macht. Was mit dem Reize des *Tones* dieser Noten zu wirken ist, muß, sollte ich meinen, auch dann gewirkt werden können, wenn *ich* und *ihm*, gegen die vorangehenden Wörtchen will, *bei* und *treu* gehalten, die kürzeren Noten bekommen.

Ueberhaupt scheint es wenig gekannt zu seyn, und wenig bedacht zu werden, daß alle musikalischen Verhältnisse der Noten, der Töne, und der Tonarten *geometrische* Verhältnisse, (wie die sogenannten *Brüche* $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ u. s. f.) die Verhältnisse der Sylben, Betonungen und Modulationen in der *Rede* aber *arithmetische* sind, d. h. *Differenzen*, wie $a/a - x$, $a - x + y$ u. s. f. Daher kommt es, daß die Musik den prosodischen Gang der Verse, wie er in guter, sinn-

gemäßer Recitation hervortritt, nicht genau begleiten kann; denn sie hat zur Begleitung der Sylbenquantität nur Brüche, deren Exponent die 2 ist (eine $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$ Note z. B. giebt es nicht), während der Redende die Zeitverhältnisse der Sylben viel feiner und unmerklicher abstufen kann. Aber umkehren darf sie diese Zeitverhältnisse darum keinesweges, und was in der Rede wie 1 zu 1 + x sich verhält, darf in der Musik nicht wie 1 zu 1/x sich verhalten.

Das Recht der Wiederholungen, im Allgemeinen scheint mir tief in der Natur des Gesanges, zumal eines Wiegenliedes, gegründet, und hier dünkt mir die Wiederholung bei: „Mutter singt," auch in der Rede am Platze, weil dieselbe eben in Gesang übergeht. Sonst aber halte ich dieses Hülfsmittel der Musik großen Mißbrauchs fähig. Es ist eines von denen, wodurch die Göttlichkeit der Kunst um den Ruhm einer handwerksthümlichen Zunftmeisterschaft schnöde verhandelt zu werden pflegt.

Antwort auf Müllners Bemerkungen über die in No 169. als Musikbeilage zu der Zeitung für die elegante Welt abgedruckte Melodie zu dem Liede der Brunhilde im Yngurd, Akt 5. Sc. 3.

Nach meiner Ansicht ist es die erste und heiligste Pflicht des Gesanges, mit der möglichsten Treue wahr in der Deklamation zu seyn.

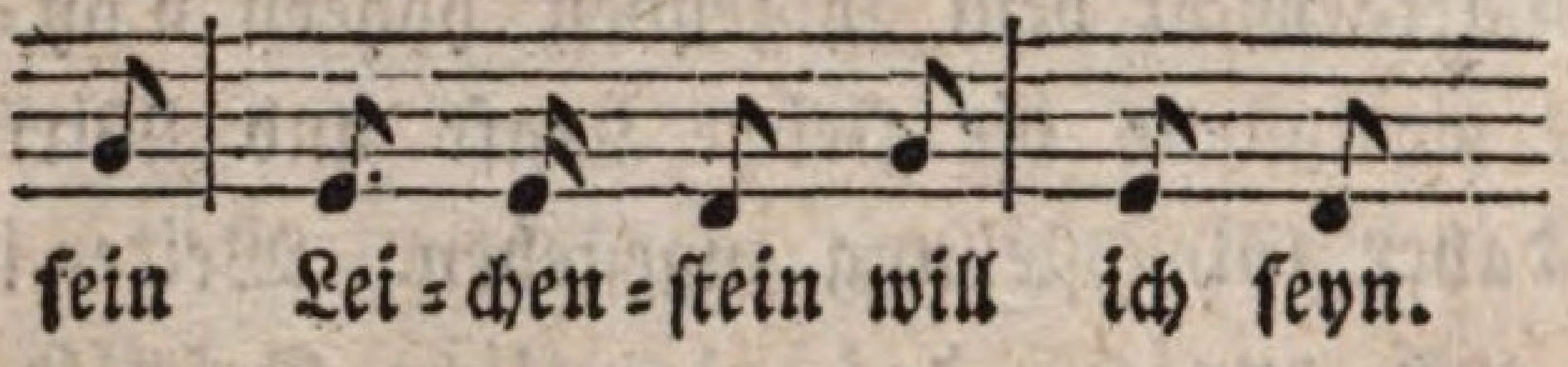
Obwohl es Fälle (vorzüglich in ausgeführtern Musikstücken, in Liedern seltner) giebt, wo vielleicht der ganzen innern Wahrheit der Melodie das vollkommen richtige Gewicht einzelner Sylben geopfert werden dürfte, welches aber hier nicht zu erörtern ist.

Meistens geräth aber der Komponist dadurch in Verlegenheit, daß nicht immer der Dichter den Rede=Accent der prosodischen Quantität der Sylben gleichstellt. Dieser Zwiespalt des Versbaues und der Deklamation tritt doppelt scharf durch die

Musik hervor, deren Rhythmen-Glieder an ein weit bestimmteres Bewegen in der Zeit gebunden sind, als selbst der gewissenhafteste Deklamator, wollte er nicht bis zum Lächerlichen steif werden, zu bezeichnen im Stande ist. Dafür hat aber auch die Musik als Hülfsmittel und Ausweg noch in weit höherm Grade, als die Rede, das bedeutende Gewicht der höhern oder tiefern Betonung, und oft muß das Taktgewicht dem folgenden höhern Ton-Gewichte wenigstens die gleiche Kraft und Wirkung, und daher Gleichstellung zugestehen. Weiter ist es aber auch zunächst das eigentliche Geschäft der Melodie, das innere Leben, welches das Wort ausspricht, wiederzugeben, und hell hervortreten zu lassen, wobei nicht selten die große Gefahr erscheint, bei ängstlich gesuchter Korrektheit den Blüthenstaub der innern Wahrheit der Melodie in Steifheit und Trockenheit zu verwandeln. Zu entscheiden, wo es nun einem oder dem andern, der Musik oder der Dichtkunst, zukomme, den Vorherrschenden zu spielen, ist die große Klippe, an der schon so mancher scheiterte.

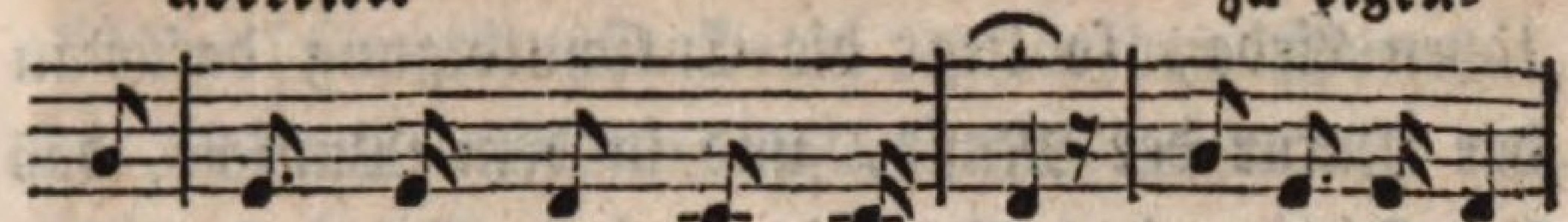
In nächster Beziehung alles eben Gesagten auf die von Herrn M. bezeichneten Stellen einer Melodie, so schien mir die Liebe der Brunhilde zu ihrem Sohne das eigentlich tiefste Motiv ihres

ganzen Wahnsinns und des daraus entspringenden Liedes. Sie und Er, und immer wieder ihre Liebe zu ihm. Daher mein Herausheben und Verstärken durch Ton und Gewicht aller darauf Bezug habenden Worte; daß Sie sein Leichenstein seyn will, daß Sie immer bei ihm, treu ihm seyn will, schien mir die Hauptsache; deshalb derselbe Ton und Gewicht auf:



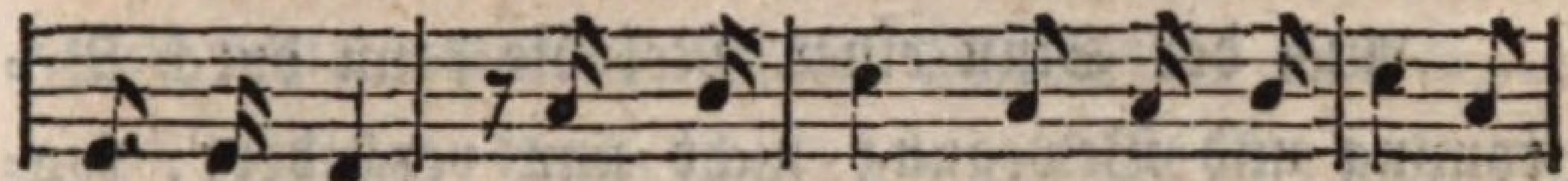
Daß meine Ansicht nicht die richtige war, lehrte mich die Erklärung des Dichters, obwohl ich, aufrichtig gestanden, mich nicht ganz überzeugen kann, daß das, was ich allenfalls hier dem Rechte der prosodischen Quantität der Sylben genommen habe, nicht von der andern Seite dem Ganzen zu Gute kam. Doch bescheide ich mich, und erlaube mir nur, noch einige Beispiele von Abänderung der Melodie nach des Dichters Sinne Ihnen hier vorzulegen, und dann zu erfahren, ob er nicht selbst diese als fast wehe thuend erkennt, weil oft ein in der Rede ganz richtig schärfer betontes Wort augenblicklich zur Härte wird, sobald die Musik in demselben Grade folgen will.

übereilt. zu eigen=



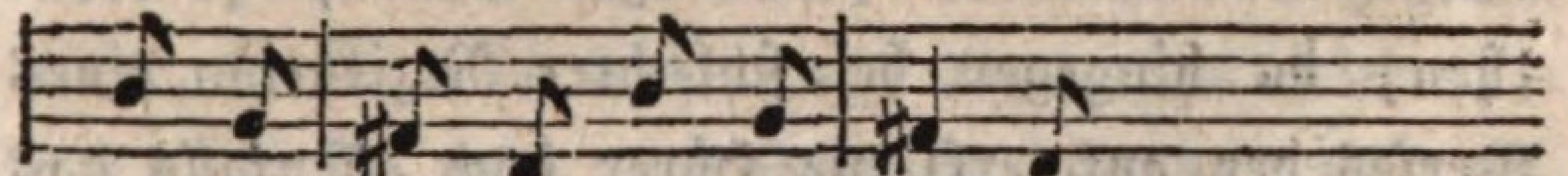
Sein Leichenstein will ich seyn.

sinnig.



im = mer bei ihm.
– ◡ – –

gewöhnlich, ohne Affekt.



Diese Beispiele lassen sich noch sehr vervielfältigen, welches hier zu weit führen würde.

Der Meinung, daß erst bei „Mutter" die Rede mehr in Gesang übergehen solle, stimme ich vollkommen bei; besonders erfreulich aber ist es mir, daß der berühmte Dichter nichts gegen die Wiederholungen am Schlusse eingewendet hat, weil ich dieses so oft bis zum Ekel gemißhandelte und an sich so ganz herrliche Vorrecht der Musik sehr hochstelle und achte, worüber zu seiner Zeit in meinem Künstlerleben Mehreres.

Habe ich übrigens bei dieser von Herrn Müllner gewünschten Antwort einer Andeutungsmelo=

die fast so viel Rechte eingeräumt als einem wirklichen Liede, so liegt die Entschuldigung dafür in der Natur der Musik, und in dem Wunsche, daß der Dichter des Yngurd wenigstens die Sorgfalt sehe, mit der ich jeder Aufforderung von ihm so gern Genüge leisten möchte.

Auch der Sinn einer Melodie kann durch Betonung und Bewegung nicht nur verändert, sondern sogar so gänzlich vernichtet werden, daß der Hörer durchaus nicht im Stande ist, den Sinn, den der Tondichter hineinlegen wollte, zu errathen; da hingegen bei schlechter Rezitation eines Verses der aufmerksame Hörer doch allenfalls das Mißgreifen des Redners augenblicklich fühlen und bei sich berichtigen kann.

Die Tonzeichen sind mathematisch genommen richtiger das ihrer Wesenheit Zukommende bezeichnend, als die geschriebene Rede, vorzüglich auch in der rhythmischen Bewegung ihrer Taktglieder. Aber verfehlter Rhythmus (oder Bewegung) des ganzen Pulsschlags eines Stückes kann im Gefühle alles obige an und für sich richtig Beobachtete wieder vernichten.

Eben weil (ganz richtig nach Müllners Ansicht) die Musik nur Gefühle erweckt, ist ihr die Bewegung wichtiger und heiliger, als der Poesie. Die

rhythmische Bewegung, im größern oder engern Sinne (Tempo und Takt), giebt den Charakter, die Melodie und Harmonie, die Farben und Gestaltung desselben.

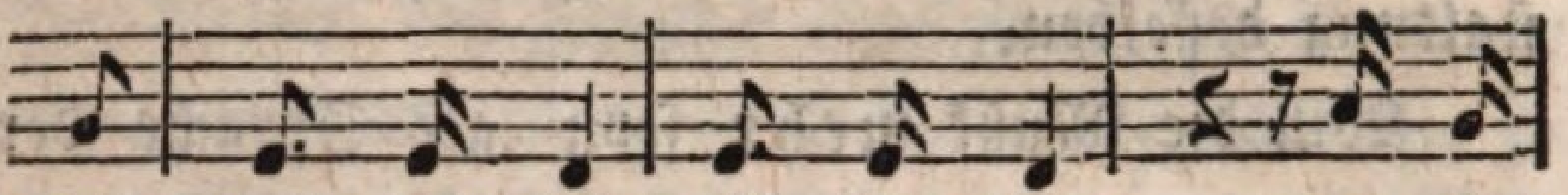
Will die Musik mehr seyn als Sprache der Leidenschaften, so thut sie mehr als sie soll, und dann ganz natürlich etwas Schlechtes. Exempla sunt odiosa. Aendert oder vernichtet sie, mit der Rede verbunden, den Sinn des Dichters, so hat sie gefehlt. Da ich nun das treu ihm und bei ihm nicht nach dem Sinne des Dichters gegeben habe, so kann ich nicht mehr thun, als wiederholen, daß ich mich gern bescheide, meine, nach seiner Erklärung unrichtige, Ansicht nicht aufdringen zu wollen, sondern das weitere Urtheilen den Lesern zu überlassen.

Uebrigens habe ich gar nicht mit dem Reize des Tones dieser Noten wirken wollen, wie die der Melodie beigefügte Anmerkung wohl deutlich genug ausspricht. Auch habe ich ja in diesem Aufsatze Beispiele zur Auswahl Herrn Müllner vorgelegt, mit denselben Tönen, und ganz die Längen und Gewichte nach seinem Willen. Doch scheint ihm dieses auch nicht recht gefallen zu wollen.

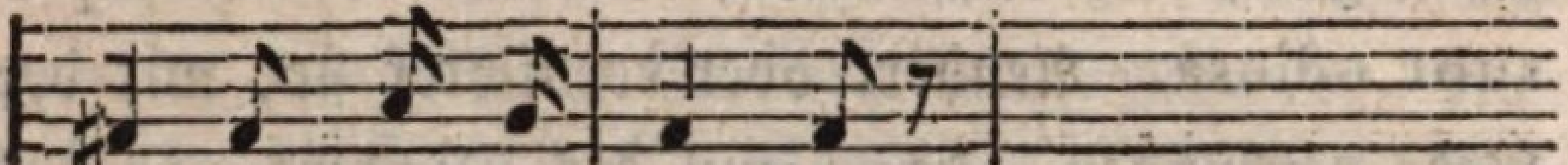
Ich setze, zur möglichsten Verdeutlichung, die Stellen. Herrn Müllners Willen wo möglich noch

näher gebracht, im Zusammenhange nochmals hieher.

Nach Herrn Müllners Ansicht.

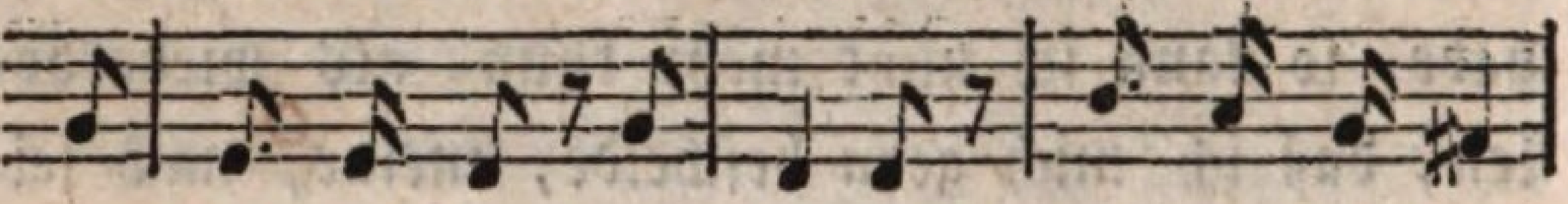


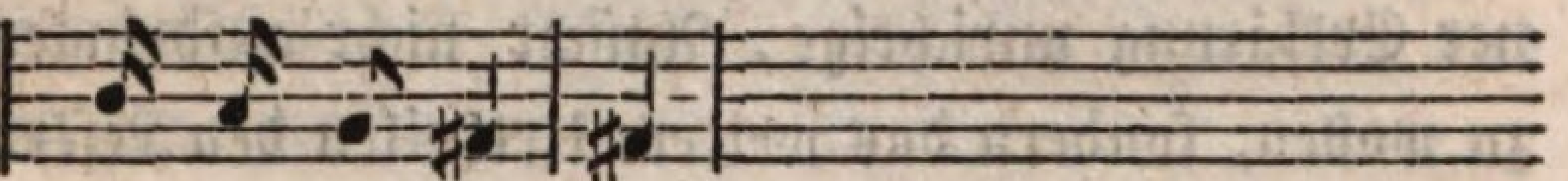
sein Lei=chen=stein will ich seyn, e=wig



bei ihm, e=wig treu ihm.

Nach meiner.





Jedem seine Kunst mit Ernst studirenden Künstler (und von diesem, nicht von dem Haufen kann ja wohl hier nur die Rede seyn) werden die auf die Tonkunst Bezug habenden mathematischen, geometrischen rc. Verhältnisse mehr oder weniger bekannt und vertraut seyn. Es ist ganz unrichtig, daß die musikalischen Verhältnisse der Noten, Töne und Tonarten nur die sogenannten Brüche $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ u. s. f. geben. Es ist ganz falsch, daß die Musik zur Bezeichnung der Sylbenquantität nur

Brüche, deren Exponent die zwei ist, denn eine $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$ Note gäbe es nicht, hat. Zur Widerlegung nur folgende wenige kurze Beweise.

In Bezug auf Noten: (Takttheile wird Herr Müllner wohl meinen) In der Einheit des 3/8 Takts, die Achtel-Note, und in dieser wieder die Sechszehntel-Triole u. s. w., der $\frac{5}{4}$ Takt, fünfgliedrige Melodie-Figuren ungerechnet. Nun noch die unzählbare Menge der durch Syncopen zu erzeugenden Taktglieder-Verhältnisse unter sich.

In Bezug auf Töne. Die Erzeugung des Tones durch die Theilung der Saite giebt z. B. den einfachsten Dreiklang c. g. e. vermöge der Zahlen $1\frac{1}{3}$. $\frac{1}{5}$.

In Bezug auf Tonarten oder Klanggeschlechter, so entwickeln sich diese aus der Bildung der Tonleiter und den einzeln zu erzeugenden Tönen. In der ihnen zukommenden Reinheit geben sie Verhältnisse, wie z. B. von $\underset{e}{\frac{1}{30}}$ $\underset{f.}{\frac{1}{32}}$ oder $\underset{c.}{\frac{1}{24}}$ $\underset{cis.}{\frac{1}{25}}$.

Daß der Redende die Zeit-Verhältnisse der Sylben, und auch deren Betonung viel feiner und unmerklicher abstufen kann, ist — wohlverstanden, die Formen

angenommen, die gegenwärtig für die Tonkunst festgestellt sind — ganz auch meine Ueberzeugung. Ziehen wir aber das unharmonische Klanggeschlecht, oder die Art, wie die Alten ihre Gedichte aller Wahrscheinlichkeit gemäß sangen, in unsern Bereich, so möchte auch hier nicht viel dem Einen oder dem Andern Vorherrschendes zu geben seyn.

Was das Recht der Wiederholung betrifft, so ist es ein altes Wort, daß das beste und am schärfsten schneidende Messer in der Hand des Unmündigen verderblich ist, deshalb bleibt es aber doch ein gutes Messer, mit dem sich gar Herrliches schneiden und bilden läßt.

1 8 1 8.

Ueber die Tondichtungsweise des Herrn Concertmeisters Fesca in Karlsruhe, nebst einigen Bemerkungen über Kritikenwesen überhaupt von C. M. v. W.

Wenn ich damit anfange, mich selbst gewissermaßen anzuklagen, so scheint mir dieß die zweckmäßigste Einleitung zu dem zu seyn, was ich mir vorzutragen erlauben will. Ich spreche dadurch aus, was dem größten Theile meiner Kunstbrüder gewiß oft schon eben so begegnet ist, und was, öffentlich erörtert, vielleicht mancher vorschnell gesagten Meinung eine andere Richtung giebt, die dann, wenn auch nicht laut bekannt, doch hoffentlich im Stillen beherzigt wird.

Es sind beinahe zwei Jahre, daß ich, angezogen von dem jetzt überhaupt immer seltner werdenden Streben nach innerer Vollendung in den Werken des Herrn Fesca, die ausführliche Anzeige seiner Quartette und Quintette übernahm, mit all' der Liebe und Lust, die diese schönen Gebilde verdienen, und, erfreut durch die Tendenz meines

Unternehmens, die musikalische Welt auf wahrhaft würdige und schöne Kunsterscheinungen aufmerksam machen, und dadurch nützen zu dürfen.

Wer mit mir die Oberflächlichkeit haßt, die seit geraumer Zeit in manchen kritischen Sprüchen heimisch geworden ist, und nicht Anmaßung genug in sich fühlt, ohne geführte Beweise Fluch oder Segen über das zu beurtheilende Werk auszusprechen, der wird auch wissen, daß eine solche Arbeit nicht in wenigen Stunden und Tagen vollbracht ist, sondern die innigste Vertrautheit mit dem Objekte so bestimmt und vollendet voraussetzt, daß alsdann auch durch die Beurtheilung ein möglichst eben so lebendiges Bild des Werkes sich in der Seele des Lesers forme, daß sie ein treuer Geistesspiegel desselben seyen. Je schwerer und seltener dieses immer zu erlangen ist durch die Beschränktheit des Raumes, der Beispiele und anderer nun einmal in der Natur einer Zeitschrift liegenden Hindernisse, je mehr Fleiß und Zeitaufwand hat eine Arbeit der Art das Recht zu fordern. Wie Vielen von uns ist aber das glückliche Loos beschieden, blos immer das, was ihnen der Geist als das Nothwendige und Nützliche zeigt, auszuführen, und ihm seine Kraft und Zeit widmen zu dürfen? Mir wenigstens wurde dieß höchst selten

vergönnt. Berufsgeschäfte anderer Art füllten meine Zeit, oder zersplitterten sie auf eine für solche Geistesarbeiten untaugliche Weise. Am Ende geht es einem dann damit, wie mit seinen besten Freunden. Bei gewöhnlichen Leuten kommt man mit einem Vorrathe von einmal hergebrachten Kunst- und Lebens-Redensarten bald durch, und hat sie zur Genüge versorgt. Nicht so bei denen, die man lieber und fester im Herzen trägt. Diesen etwas halb zu geben, widerstrebt dem liebenden Gefühle, und können wir ihnen nicht so ganz unsre Kraft widmen, als wir es wohl möchten, so befällt uns das drückende Gefühl, etwas vorenthalten zu haben, das sie mit Recht fordern konnten. Es entsteht eine Kluft, eine die Sache fast verleidende Aengstlichkeit, und das Ende ist, daß man, gedrängt dazu, die Arbeit lieber aufgiebt, als sie unter der Höhe wieder zu geben, die man einmal für sie in sich festgestellt hatte.

Das ist freilich nicht gut, das ist nicht recht; aber es ist so, und wer sich ganz rein weiß, der hebe den ersten Stein.

Kaum kenne ich einen der jetzt lebenden Komponisten, der nicht mehr oder weniger mit den Anzeigen seiner Werke (selbst nur der Zahl nach) unzufrieden wäre. Die Meisten mögen Recht ha-

ben. Hat aber eine Redaktion nicht auch Recht, über die Komponisten und Kritiker zu klagen, wenn sie beweisen kann, daß sie es nicht an Auffoderungen, Aufträgen und Bitten aller Art habe fehlen lassen?

Wenn nun vollbürtige und gewiegte Männer selbst nicht immer in die Schranken treten können und wollen; ist es denn ein Wunder, daß der Troß oder der Einzelne, Zudringliche oft den Platz erhält, und sich brüstet im Richteramte und Großdünkel, wenn er so ungewaschen über alles herfahren kann? Das ist denn nun schmerzlich für den wahren Kunstfreund, wenn er sieht, daß das heilige Amt, Wahrheit zu verkünden, und jedem Jünger und Meister sein Inneres zu enthüllen, in unwürdigen Händen ist, und dadurch am meisten Uebles stiftet, daß die der Kritik so nothwendige Achtung und Beachtung verschwindet. Aber wird braven Männern nicht auch oft dieses Geschäft verbittert? Der Pygmäen, die das anch' io sono pittore gar zu gern sich anmaßen wollen, sind zu viele. Kömmt ein Urtheil über sie, das ihrer geträumten Größe nicht huldigt, so haben sie zu Einwendungen, Gegenreden und Spitzfindigkeiten immer Raum und Lust und verleiden so endlich dem redlichen Manne, der alle seine Zeit doch

nicht allein diesem Kunstzweige, oder wenigstens nicht solchen Kunstallotrien widmen kann, das ganze Geschäft. Diese Männlein sind es, die auch gar zu gern wissen wollen, wer sich an sie gewagt habe, um wiederum nach ihrem Zwerg-Maasstabe beurtheilen zu können, ob sie ihn auch für voll annehmen sollen. Es ist gewiß, daß sich viel für und gegen den Gebrauch der Anonymität sagen läßt, und daß die vorwaltenden Umstände darüber entscheiden.

Wenn ich z. B. es mir zum Grundsatze gemacht habe, stets meinen Namen zu unterzeichnen, so geschieht das theils, weil ich als Selbstproducent mir nicht das unbedingte Richteramt über meine Mitbrüder anzumaßen wage, sondern nur als ein seine Ueberzeugung aussprechendes Individuum erscheinen will, und andern Theils auch aus eigenthümlichen Verhältnissen, die mich vielleicht sogar Rücksicht nehmen lassen auf das Gekläff einer Menge von Schwachen, die im Beurtheiler nur immer den zu sehen glauben, der das Recht hat, schadenfroh unter verhüllendem Mantel sein Müthchen kühlen, oder Gnade und Protektion angedeihen lassen zu dürfen.

Im Ganzen halte ich sehr viel von dem Nutzen und der Wirkung der Anonymität, und man frage

sich selbst nur recht ehrlich, ob ein so gegebenes Urtheil, vorausgesetzt, daß es alle Eigenschaften eines dergleichen rechtlichen habe, das heißt: daß es mit Gründlichkeit und Wohlwollen ausgesprochen sey — nicht vielmehr als Repräsentant der Volksstimme, oder, mit andern Worten, der reinen, rücksichtlosen Wahrheit — erscheine und einwirke, als das mit einem Namen bezeichnete, bei dem wir uns selten von den dabei sich unwillkürlich mit eindrängenden individuellen Neben-Ideen rein halten können, und besonders beim Tadel gar zu geneigt sind, in der Person selbst etwas zur Entschuldigung unsrer Fehler aufzusuchen. Das Lob läßt man sich wohl schon eher gefallen.

Aus Allem diesem geht nun wohl das Resultat hervor, daß man, die Sache praktisch angesehen, in Ruhe abwarten möge, was Schicksal und Zufall verfügen, daß die Komponisten nicht unwillig werden sollen, wenn nicht alle Federn sich eilends für sie in Bewegung setzen.

Daß die Redaktionen und besonders die Herausgeber der kritischen Blätter sorgfältiger der Kunst-Entwickelung in der Zeit folgen, und den wenigen Männern, die mit Liebe und Einsicht sich der Kritik widmen, ihr herbes Geschäft auf jede

Art zu erleichtern und angenehmer zu machen suchen sollen, und daß auch die Kritiker mit besonnener Auswahl und mit mehr Berücksichtigung des auf das Fortschreiten in der Kunst Einwirkenden und mit wohlwollender Strenge (der Strenge des liebenden Freundes oder Vaters) zu Werke gehen mögen.

Uebrigens waltet zu Aller Trost die unsichtbare Nemesis über allen Werken, und ungegründetes Lobpreisen rettet so wenig die Eintagsfliege vorm Tode und der Vergessenheit, als verspritzter Gifteifer das wahrhaft innere Leben ertödten kann.

Jedes Werk trägt den Keim seines Lebens und Todes in sich, und die Zeit ist der wahre Probierstein des Guten und Schlechten. Diese Ansicht und Hoffnung ist mir doppelt wichtig geworden, seitdem ich an mir selbst erfahren habe, daß man den besten, reinsten Willen und Eifer zur Beförderung einer Sache haben und doch sehr lange Zeit durch das seltsamste Zusammenwirken sich häufender Umstände nicht dazu gelangen kann, werkredethätig für sie aufzutreten. Vor Kurzem noch zu beschränkt an Zeit, um die ausführliche Rezension der Quartetten des Herrn Fesca zu vollenden, habe ich die mir erbetene Partitur zurückgegeben, um dieses Geschäft wenigstens andern Hän-

den vertrauen zu können. Es scheint mir aber eine angenehme Pflicht, durch das Aussprechen der Bemerkungen, die sich mir beim Durchgehen derselben aufdrängten, Herrn Fesca wenigstens einen Beweis meiner hohen Achtung für alles Schöne und Gute an den Tag zu legen.

Der Zweig der Kunst, dessen Pflege Herr Fesca sich mit Vorliebe geweiht zu haben scheint (Quartetten rc.), bezeugt schon durch seine Wahl, daß Hr. F. einer von den Wenigen unserer, sich oft dem Oberflächlichen nähernden, Kunstzeit ist, denen es noch Ernst ist mit dem Studium der innersten Wesenheit der Kunst. In dieser Gattung ist es vor allem andern nicht zureichend, durch einige Schmeichelideen und Glanz-Passagen genügen zu wollen. Die Genießenden dieser gediegenen Kost sind schon durchaus an Wahrhaftes und Gewürztes gewöhnt, ja verwöhnt vielleicht durch die Größe und Höhe, auf welche diese Musikart durch Mozart und Haydn gestellt worden ist. Wer also nicht augenblicklich bei seinem Erscheinen auch wieder in Vergessenheit zurück sinken will, muß schon wahrhaft Gediegenes, Gedachtes und Gefühltes geben. Es soll damit keinesweges gesagt seyn, als ob andere Musikgattungen nicht desselben eben so sehr in ihrer Wesenheit bedürften, aber im Quartett,

diesem musikalischen Consommé, ist das Aussprechen jeder musikalischen Idee auf ihre wesentlich nothwendigsten Bestandtheile, die vier Stimmen, beschränkt, wo sie nur durch ihren innern Gehalt für sich Interesse gewinnen kann; da hingegen bei der Simphonie u. s. w. durch den Reiz der Mannichfaltigkeit einer wohlberechneten Instrumentirung 2c. Mittel zu Gebote stehen, einer an sich oft ziemlich bedeutungsleeren Melodie Schmuck und Wirkung zu verleihen. Im Quartett kann der Lärm nicht für Kraft gelten, und die Unbeholfenheit eines Komponisten in Verzweigung der Mittelstimmen, melodiöser Führung derselben und Verbindung selbstständiger Melodien im Fortweben des Ganzen liegt hier sogleich klar und hell am Tage. Das rein Vierstimmige ist das Denkende in der Tonkunst.

Herr Fesca ist ganz Herr und Meister über das, was er auszusprechen unternimmt. Mozart und Haydn waren ihm Vorbilder im edlen Sinne, wie es dem wahren Künstler ziemt, und wie überhaupt nur alles Fortschreiten in der Kunst sich erzeugt durch den äußern Anstoß, der Funken weckt und giebt. Sein Styl und die Wahl seiner Melodien sprechen Weichheit und einen gewissen zarten Schmelz der Empfindung aus, der, keineswegs der Kraft ermangelnd, ihnen einen eigenthümlichen Reiz

verleiht. Er kann sehr heiter, ja witzig werden, aber ein gewisser Ernst ist wenigstens dann in der weitern Ausführung unverkennbar. Er ist sorgfältig und reichwürzend, beinahe wie Spohr, ohne sich in dessen oft erhabene Schwermüthigkeit zu verlieren. Er modulirt oft scharf und schnell, fast wie Beethoven, aber er fühlt zu weich, um es gleich diesem zu wagen, uns unerwartet mit kühner Riesenfaust zu packen und blitzschnell über einem Abgrunde schwebend zu halten. Seine Arbeiten bezeichnet eine gewisse verständige Besonnenheit, die, mit Tiefe des Gefühles gepaart, Trockenheit vermeidet, und eine ungemein schöne Haltung des Charakters des Ganzen sowohl als der es konstruirenden einzelnen Theile zur Folge hat. Er entwickelt seine Ideen klar und mannichfaltig, die vier Stimmen sind selbstständig, und wenn hin und wieder er den Vorredner (die erste Violine) etwas glänzend behandelt, so geschieht das keinesweges auf eine so überwiegende Weise, daß die andern Stimmen nur zu dienenden herabsänken.

Herr Fesca hat meines Wissens bis jetzt nur Quartetten und eine oft rühmlichst erwähnte Symphonie (die ich aber nicht kenne) geschrieben. Es ist mir sehr begreiflich, daß er aus Vorliebe sich in diesem Kreise bewegt, der mir so ganz charak-

teristisch seine Gefühlsweise zu bezeichnen scheint. Aber es mag doch wohl nicht gut seyn, sich so fast ausschließlich einer Gattung hinzugeben. Es kann mit der Zeit, ja, es muß fast zur Manier führen.

Der Genius ist universell, wer ihn besitzt, kann ihn zum Schöpfer jeder Gattung machen, äußere Eindrücke und Anstöße leiten die eine oder die andere Bahn, und es ist gewiß, daß die ersten Schritte auf einer neu erwählten mit Unsicherheit, wenigstens mit der Aengstlichkeit geschehen, die sie einem Künstler ohne Beharrlichkeit bald verleiden kann, weil er auf der andern schon so heimisch und leicht gewandelt ist, alle ihre Tiefen und Klippen kennend. Der Geist bewegt sich jedoch nach gelindem Zwange bald eben so leicht in der neuen Form, und bringt, selbst bei der Rückkehr zur alten, neue Blumen und Blüthen mit herüber. Besonders Gesang-Komposition sollte doch kein Komponist hintansetzen. Sie trägt die dramatische Wahrheit ins Leben, und von ihr zu den andern ist nur ein Schritt, von den andern zu ihr sind wohl mehrere. Es ist als ob die Natur sich dann immer an dem etwas rächen wollte, der nicht zuerst dem von ihr gegebenen Urinstrumente huldigte.

Wenn der Quartett-Styl gleichsam mehr dem geselligen, häuslich ernsten Kreise angehört, so führt

jener mehr in die Welt der größern Ansichten, der weiter geöffneten Bilder. Unwillkürlich kann das bloße Bearbeiten der Quartett-Gattung durch die ihr eigene komplicirte Gedrängtheit zur Miniaturmalerei verführen, und von da ist es dann sehr nahe bis zur ängstlichen Künstelei und Kleinigkeitskrämerei.

Ich bin zu sehr von dem ausgezeichneten Talente und den wahrhaft zu ehrenden Kenntnissen des Herrn Fesca überzeugt, als daß ich ihm nicht den Wunsch aussprechen sollte, sich auch darin zu versuchen.

Es giebt ein edles, bescheidenes Mißtrauen der eignen Kraft, welches mir ganz in der Wesenheit des Herrn Fesca wahrscheinlich dünkt; wer aber so ausgestattet und eines solchen Fleißes und einer solchen Beharrlichkeit sich bewußt seyn darf, wie er, hat nichts zu scheuen, und geht dadurch einer Vielseitigkeit entgegen, die heilsam vor ihrem Gegensatze schützt.

1 8 1 9.

An Hrn. — — zu — — in Ostpreußen, d. 5. August 1819.

Eine sehr langwierige Krankheit hat mich seit Monaten von allen Geschäften entfernt. Sehen Sie darin die Ursache meiner verzögerten Antwort auf ihre geehrte Zuschrift vom 1. Mai.

Mit Theilnahme habe ich das mir Uebersendete durchgesehen, und Ihre vertrauensvolle Offenheit hat mich herzlich angesprochen. Ich gebe Ihnen dafür, was jedem Menschen das Heiligste seyn muß — Wahrheit — so weit meine Einsicht nämlich sie mir zu geben erlaubt, und nach meiner Ueberzeugung. Ich würde Ihres Vertrauens nicht werth zu seyn glauben, wenn ich es nicht thäte. Könnte ich doch Aug' in Auge Ihnen gegenüber stehen und der herzliche Ton des treu meinenden Freundes meinen Worten die Wärme geben, die Sie von der Reinheit meiner Absicht, Ihnen nützlich zu seyn, überzeugen, und vielleicht manchem bittern Tropfen die scheinbare Schärfe nehmen könnte, die von dem kalten Papier so starr und theilnahmlos den Leser anblickt.

Ihre Arbeiten zeugen von fleißigem Studium, das Sie so weit gebracht, als man ohne Rath und Erfahrung kommen kann. Sie wühlen in Harmonieen-Fülle, und finden sich wohl in Aufsuchung der wohlklingendsten Lagen. Dies beweist Sinn für das wahre Grundgebäude der Kunst, aber meist geht darüber die Sorgfalt für das eigentlich Melodische verloren, für die eigentliche Erfindung und für die Haltung des Ganzen. Fremde Eindrükke haben Sie aufgeregt; so etwas wollen Sie auch machen. Nun ja, das ist der erste Anstoß des Genius, dererste Schritt zum Ziele, das er wirklich schauet, aber erst viel später frei sich bewegen und nach dem Idealen hin streben lernt, was ihn dann aus sich selbst sprechen lehrt, und nicht mehr seine Gedanken in die vorhandenen Formen preßt. Die Werke jedes Anfängers wimmeln von Reminiszenzen. Zu jedem Stück kann man das Vorbild finden, nach dem es zugeschnitten. So auch bei Ihnen. Sie gestehen, keinen Harmonie-Unterricht gehabt zu haben, und leider bestätigt sich dies fast auf jeder Zeile. Falsche, unrichtige Schreibart des in sich Richtigen findet man häufig, und zwar so gestellt, daß es nicht mit einem Federstrich gut gemacht ist.

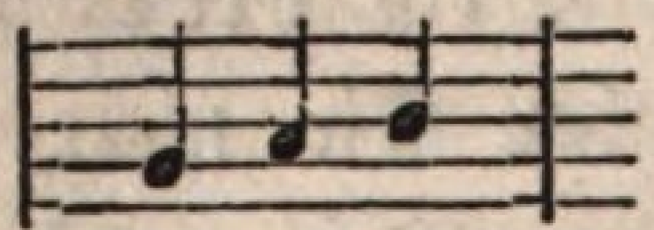
So wie die mir übersendeten Arbeiten jetzt

sind, kann ich Ihnen nicht zur Herausgabe rathen. Es thut mir herzlich weh, Ihnen das so offen sagen zu müssen, denn Sie hoffen auch Erwerb davon, aber ich kann nicht anders. Wollen Sie sich gedruckt das sagen lassen, was ich Ihnen jetzt allein, und mit Liebe sage? Wollen Sie durch ein vielleicht zu hartes Urtheil Sich selbst, und für künftig jeden Verleger zurückschrecken lassen? Ich glaube aus Ihrem Briefe zu entnehmen, daß Sie vielleicht wünschen, ich solle diese Arbeit reinigen, und sie dann in die Welt fördern. Das kann ich nicht, lieber Freund. Ja, wären Sie bei mir, könnte ich Sie selbst zur Verbesserung anleiten, mit Freuden würde ich es thun. Aber so ist es eine Arbeit, die mir meine Zeit und Verhältnisse nicht erlauben, und wo andern Theils die Werke noch nicht genug den Stempel der eignen Schöpfung tragen, um durch das Vertilgen einiger Flecken zu etwas Selbstständigem oder Bedeutendem zu werden.

Lassen Sie Sich hierdurch nicht abschrecken. Glauben Sie nicht, daß ich Ihnen Erfindung abspreche. Nein, Sie haben schon zu viel des Achtungswerthen eingesogen und geleistet, um es fahren zu lassen, aber schlagen Sie künftig den Weg ein, die Partituren klassischer Meister,

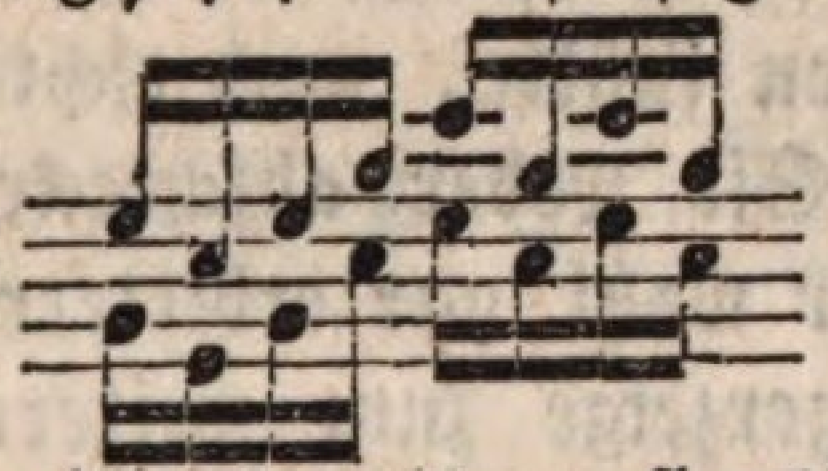
ihrem Plan und ihren Anlagen nach zu studiren. Beobachten Sie den Gang, den Fluß der Rede. Sehen Sie, wie die Hauptgedanken entwickelt, nicht hereingeführt sind. Vor Allem aber suchen Sie sich gründliche Harmonie-Kenntnisse zu erwerben.

Wenn man nicht Herr über die Mittel sich auszusprechen ist, wie soll da nicht der Ideen-Fluß jeden Augenblick gehemmt werden? Wer schon erst daran denken oder sich vornehmen muß — hier soll ein Uebergang kommen — der geht über, aber wer wird es ihm Dank wissen? Er wird immer erscheinen wie einer, der zur Gesellschaft sagt: „geben Sie Acht, jetzt werde ich wahrscheinlich einen guten Einfall haben." —

Ihre Walzer enthalten viel Löbliches. Es sind aber doch mehr Redensarten, als eigentliche Gedanken. Im Rhythmus ist manches fehlerhaft. z. B. № 1. Schluß des 2 Theils 5 Takt statt 4. weil Ihr Gefühl den Haupt-Accent auf den Takt fallen ließ, und zwar ganz richtig; dann nimmt aber das Gefühl des Hörers den ersten Takt  stets für eine Art Auftakt, wodurch das Ganze eigentlich die Haltung von $\frac{6}{8}$ Takt bekommt: daraus folgt, daß die dem $\frac{3}{8}$ Takt eigenthümlich rhythmische Bewegung verfehlt ist. Der harmonischen Unrichtigkeiten sind

viele, wenn ich auch manches nur für Stichfehler, und noch anderes für Härten passiren lassen will.

Auch muthen Sie der Spannung der Hände zu viel zu. Ein Fehler, den man mir auch häufig vorwirft, obwohl ich es mir nur da erlaube, wo es mir unausweichbar zur Wesenheit des Gedankens nöthig scheint. Nun, es wird Ihnen auch überall nöthig vorgekommen seyn.

Der Klavierauszug scheint mir, so viel ich mich, ohne die Partitur zur Hand zu haben, erinnere, gut, vollständig, fast überfleißig verfaßt zu seyn. Stellen, wie  muß man im Klavierauszug nicht schreiben, sie stören mehr in der Ausführung, als das Gelingen derselben Gewinn bringt. Sie irren sich, wenn Sie glauben, die Tonart des Thema's der Variationen in Es verändert zu haben. Sie ist ursprünglich also, und zwar von Umlauf und nicht von Hiller aus der Oper: Der Irrwisch, und heißt: „zu Steffen sprach im Traume," auch Mozart hat es variirt. In dem Augenblicke, wo ich dies schreibe, sehe ich, daß ich mich irre, und daß: „Als ich auf meiner Bleiche" eine solche Aehnlichkeit durch die Versetzung in Es mit dem Steffen bekommen hat. Das Scherzo gefällt mir im Ganzen recht wohl, doch wendet und dreht sich alles gar zu harmonisirend. Das Trio ohne allen Un-

terschied fast wie das erste. Nichts als Würze, darüber schmeckt man am Ende das eigentliche Fleisch gar nicht. Der zweite Theil entfernt sich gar zu schnell weit von der Haupttonart, und verlöscht das Gefühl derselben. In dem Takt 5. 6. 7. 8. des zweiten Theils sind die reinen Octaven trotz der Vorhalte nicht zu vertilgen, und die Octaven der Bratsche mit dem Baß ganz unstatthaft. Dagegen hat das Ganze Feuer und Leben.

Mein lieber, junger Komponist; ich wünsche nichts sehnlicher, als daß Sie, was ich Ihnen hier zu sagen mich gedrungen fühlte, auch richtig würdigen mögen, daß es Sie weder abschrecken noch muthlos machen, oder wohl gar erbittern möge. Lassen Sie es sich Fingerzeige zum weitern Fortschreiten auf einer wirklich ehrenvoll betretenen Bahn seyn, und glauben Sie, daß es viel lohnender und leichter ist, mit ein Paar nichtssagenden Phrasen einen Kunstjünger abzuspeisen, als ihn auf die dornenvollen Schwierigkeiten des Kunstwegs aufmerksam zu machen. Ich gab Ihnen aus treuem Herzen meine Ansicht, nehmen Sie sie auch so auf, wohl uns Beiden; wo nicht, so müßte ich Sie zur Masse der Uebrigen rechnen, was ich nicht gern möchte. Gewiß aber werde ich immer an jedem Emporstrebenden wahren Theil nehmen, und also auch an Ihnen, dem ich Heil, Glück und Ausdauer und Geduld wünsche zum fernern Fortschreiten.

Mit freundschaftlicher Achtung u. s. w.

1820.

Bemerkungen zur Komp. der Musik des Schauspiels: Preciosa. Von Wolf.

Die Ouvertüre beginnt mit einem die spanische Nationalität bezeichnenden Satze. Der Zigeuner-Marsch, nach einer ächten Melodie geformt, schließt sich ihm an, woraus sich ein feurig strömendes Allegro entwickelt, den fröhlichen Schluß bezeichnend, und größtentheils Preziosens und Spaniens Eigenthümlichkeit vereinend.

Der Chor No. 2. korrespondirt mit dem Anfangssatze der Ouvertüre.

No. 3. Ich habe hier der Preziosa auch eine Noten-Zeile gegeben, und hin und wieder mit kleinen Noten den Rhythmus bezeichnet, dem sich da die Deklamation der sich ungestört fortbewegenden Musik fügen und anschließen muß. Hinwiederum habe ich die jedesmalige Sylbe oder das Wort unterstrichen, bei welchem das Orchester eintreten muß. Das Beste bleibt dabei freilich in die Hand des Dirigenten gegeben, dem sein Gefühl sagen muß, wo die Zwischensätze rasch der Deklamation folgen und sich anschliessen müssen, oder wo sie der Uebergang bildende Leiter zu einem andern Gefühle sind.

No 4. Wild und üppig. Den eigentlichen Tanz Preziosens denke ich mir erst bei dem Eintritt des Hornsolo's.

N° 5. Ganz auf den Echo-Effekt gestellt. Da es fast unthunlich war, die ganze Wahrheit des Echo's in Wiederholung aller Stimmen zu geben, so hielt ich mich an das in der Natur begründete, leichtere, in der Ferne schallende des Horntons. Dabei setze ich voraus, daß die Zigeuner das Echo schon kannten, und, es gleichsam neckend, ihre Melodieen darnach abtheilten, wie man wohl im wirklichen Leben thut. Dabei würde es sich also gut machen, wenn die Zigeuner nach den Sätzen, die das Echo wiederholt, sogleich lauschende Bewegungen machten, als auf etwas gewiß Erwartetes.

N° 6. Hier schien es mir der Wirkung zuträglicher, erst die Hörner, dann die Flöten eintreten zu lassen. Die Hörner auf der einen, und die Flöten auf der andern Seite, auf der Scene Preziosa mit dem begleitenden Orchester als Mittelpunkt, hoffte ich, soll es freundlich wirken.

N° 7. Lustig.

N° 8. Im Schluß dieses Chors habe ich am Ende nur leise die Melodie des Zigeunermarsches verwebt, daher ihr Fortziehen wohl da erst beginnen müßte.

N° 9. Lauter ächt spanische Melodien. Natürlich alle der Anordnung des Balletmeisters anheimgestellt.

N° 10. Marsch.

N° 11. Gilt das schon bei N° 3. Gesagte. Hier werden Sie manchen Anklang schon früher gebrauchter Melodieen finden, die das Ganze organisch verbinden.

1821.

Bach (Johann Sebastian), geboren zu Eisenach den 21. März 1685.

Von Zeit zu Zeit sendet die Vorsehung Heroen, die den gemächlich von einem Jünger auf den andern vererbten Kunst-Schlendrian und seine Modeformen mit gewaltiger Hand erfassen, läutern, verklären, und so zum Herrlichen neu gestalten, daß er als neue Kunst nun lange in Jugendfrische vorbildlich wieder weiter wirkt, mit Riesenkraft den Anstoß seiner Zeit giebt, und den Heros, der ihn von sich ausgehen ließ, zum Licht- und Mittelpunkte dieser Zeit und dieses Geschmackes erhebt. In der Regel vergißt man dabei, ungerecht genug, daß diese Riesengeister doch auch nur Kinder ihrer Zeit waren, und daß viel Treffliches schon da vorhanden seyn mußte, wo so weithin leuchtend Großes erstehen konnte.

Sebastian Bach gehört zu diesen Kunstheroen. Von ihm ging so viel Neues und in seiner Art Vollendetes aus, daß seine Vorzeit fast in Dunkelheit verschwand, ja, sonderbar genug, sein Zeitgenosse Händel wie einer andern Zeit angehörig betrachtet wird.

Seb. Bachs Eigenthümlichkeit war selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch, von wahrhaft deutscher Grundwesenheit, vielleicht im Gegensatze zu Händels mehr antiker Größe. Sein Styl war von einer Großartigkeit, Erhabenheit und Pracht, die ihre Wirkungen durch die wunderbarsten Verkettungen der Stimmenführungen und dadurch erzeugten fortgesponnenen seltsamen Rhythmen, in den künstlichsten contrapunktischen Verflechtungen suchte, und von seinem erhabenen Geiste zu einem wahrhaft gothischen Dome der Kunstkirche erbaut wurde, wo alle kleinern Geister vor ihm in der blos herrschenden Künstlichkeit untergingen, in Trockenheit, das innere Leben der Kunst in der bloßen Form suchten, und daher nicht fanden.

Nicht vergessen darf man dabei, daß die Musik damals vor allem der Kirche diente, und von ihr ausging. Der Orgelspieler lenkte die Gemüther, und die Tonwelt, die für einen schaffenden Geist in der Orgel liegt, gab hinlänglich demselben jenen Stoff, den jetzt der Komponist in allem Orchester-Luxus suchen muß.

Die vollendete Beherrschung der Orgel, die Seb. Bach sich zu erringen wußte, bedingte auch seine ganze Kunstrichtung. Das Großartige, die immer in Massen sich aussprechende Natur dieses

Instrumentes ist auch in ihm das Bezeichnende und Karakteristische, und die Größe seiner Werke in harmonischer Rücksicht entwickelt sich aus der Gewandtheit seiner Seelenkräfte, die widersprechendsten Melodielinien zu einem Ganzen zu verknüpfen.

Diese Freiheit des Stimmenflusses in gleichwohl strengster Gebundenheit zwang ihn freilich auch, Mittel zu erfinden, seine Erzeugnisse ausführbar zu machen. Daher verdankt ihm das Klavierspiel vor allem einen Fingersatz, den uns erst sein Sohn, Carl Philipp Emanuel Bach, in seinem „Versuche über die wahre Art, Klavier zu spielen," mittheilte; und dessen Eigenthümlichkeit besonders darin bestand, daß er zuerst den Daumen wesentlich gebrauchte, da man vorher meist sich mit vier Fingern beholfen hatte.

Auch erfand er die sogenannte Viola pomposa, weil die damaligen Violoncellisten bei den figurirten Bässen seiner Werke nicht fortkamen. Es war dieß eine vergrößerte Bratsche mit fünf Saiten, der, außer dem Violoncello-Umfange, noch die höhere Quinte E beigegeben, und somit der Vortrag umfangsreicher Figuren erleichtert ward.

Von Seb. Bach ging das, was man eine Schule nennt, aus. Ohne die Stufen, die er

und Händel gebaut, wäre schwerlich jemals Mozart zu seiner Höhe gestiegen. Die Kunst, seine Sachen wirkend vorzutragen, ist wohl ganz untergegangen, da der davon zu erwartende Genuß weder auf der Oberfläche liegt, noch, ob des Reichthums des harmonischen Baues, der äußere melodische Contour so vorherrschend heraustreten kann, als unser verwöhntes Ohr es verlangt.

Sebast. Bach war der Sohn des Hof- und Raths-Musikus Joh. Ambrosius Bach zu Eisenach, erhielt — schon vor dem zehnten Jahre verwaist — von seinem ältern Bruder, dem Organisten Joh. Christoph, in Ordruff, den ersten Unterricht, wie es scheint, nicht ohne Handwerksgrillen, da Sebastian sich den Weg zu den besten Werken von Frohberg, Keck, Pachelbeck ꝛc. heimlich bei Nacht im Mondenscheine bahnen mußte. Von hier kam er als Diskantist auf die Michaelisschule zu Lüneburg, von wo aus ihn der Trieb, vorwärts zu schreiten, öfter nach Hamburg führte, den berühmten Organisten Reinecke zu hören. 1703 wurde er Hof-Musikus in Weimar; 1704 Organist in Arnstadt. Von nun an entfaltete sich in regem Streben sein Geist. 1707 wurde er Organist in Mühlhausen, und im folgenden Jahre rief man ihn als Hoforganist nach Weimar zurück,

wo man ihn auch 1714 zum Koncertmeister ernannte. Kurz darauf erhielt er die Vocation als Kapellmeister zu dem Fürsten von Anhalt-Köthen. 1723 aber ging er nach Leipzig als Musik-Director und Kantor der Thomasschule, wo er auch den 28sten Juli 1750 am Schlage starb. 1736 hatten ihm der Herzog von Weissenfels den Kapellmeister-Titel und der König von Polen den Titel als Königl. Poln. u. Kurfürstl. Sächs. Hof-Kompositeur ertheilt.

Er hatte 11 Söhne und 9 Töchter. Von den Söhnen, obwohl alle mit Talent begabt, haben vier sich besonders ausgezeichnet.

Wilhelm Friedemann, genannt der Hallische, geboren 1710 zu Weimar, ein gründlicher Orgelspieler, Fugist und Mathematiker.

Carl Philipp Emanuel, geboren zu Weimar 1714, gemeiniglich der Berliner genannt. Er neigte sich mehr zum galanten Style und war ein Liebling des Publikums. Der Kunst hat er den wichtigsten Dienst durch die Herausgabe des Werkes geleistet, worin er die Vervollkommnung des Klavierspielens der Welt mittheilte, die sein Vater erfunden hatte.

Johann Christoph Friedrich, der Bückeburger, geboren 1732 zu Weimar, kam im Geschmacke seinem Bruder Emanuel am nächsten.

Endlich war:

Johann Christian, genannt der englische, auch mailändische, geboren zu Leipzig 1735, der galanteste dieser Brüder in seinen Arbeiten, daher zu seiner Zeit eben so beliebt, als jetzt gänzlich vergessen.

Ueberhaupt ist der Reichthum von musikalischen Talenten, den die Bachsche Familie geliefert hat, unglaublich.

Gerber hat in seinem ältern und neuern Tonkünstler-Lexikon allein 22 ausgeführte Artikel. Die Familie stammt aus Presburg in Ungarn von einem Bäcker, Veit Bach, der zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Ungarn verließ. In Korabinsky Beschreibung der Stadt Presburg 1784 findet man ein vollständiges Stammregister derselben. Forkels geistreiches Werk: **Ueber Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke**, Leipzig, 1802, darf nicht anzuführen vergessen werden.

Dramatisch musikalische Notizen als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurtheilung neu auf dem Königl. Theater zu Dresden erscheinender Opern zu erleichtern.

An die kunstliebenden Bewohner Dresdens.

Indem die Bewohner Dresdens durch die huldvolle Vorsorge und bewährte Kunstliebe ihres erhabenen Monarchen, vermöge der vor sich gehenden Gründung einer deutschen Opern-Anstalt, eine schöne Bereicherung ihres Lebensgenusses erhalten sollen, scheint es dem Gedeihen der Sache zuträglich, ja vielleicht nothwendig, daß derjenige, dem die Pflege und Leitung des Ganzen für jetzt übertragen ist, die Art, Weise und Bedingung zu bezeichnen sucht, unter welcher ein solches Unternehmen in's Leben treten kann.

Es tritt des Menschen Herzen das näher, was es gründen, wachsen und fortschreiten sehen kann. Es wird ihm das lieber und werther, was es auch in seinen Theilen und Bau beobachten lernt; und was soll ihn zunächst freundlicher ansprechen, als das Treiben und Wirken der Kunst: das schöne Erzeugniß des erhöhten Lebens, zu dem jeder Einzelne im Volke eine unsichtbar mitwirkende Triebfeder ist, und sich auch als solche gewiß fühlt.

Es ist daher sogar den Verwaltern des ihnen anvertrauten öffentlichen Kunstschatzes Pflicht, dem Publikum zu sagen, was es zu erwarten und zu hoffen habe, und in wie fern man auf freundliche Aufnahme und Nachsicht von seiner Seite rechnen müsse.

Leicht und schnell sind große Erwartungen erregt, schwer ist es, vermöge der Natur der Sache, selbst nur gerechte Foderungen zu befriedigen.

Die Kunstformen aller übrigen Nationen haben sich von je her bestimmter ausgesprochen, als die der Deutschen. In gewisser Hinsicht nämlich. — Der Italiener und Franzose haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigenthümlich, das Vorzügliche aller Uebrigen wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend

an sich zu ziehen: aber er greift alles tiefer. Wo bei den Andern es meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Theile sich zum schönen Ganzen runden und einen.

Hieraus folgt, nach der Ansicht des Verfassers, daß die Aufstellung eines schönen Ensemble's die erste Nothwendigkeit ist.

Hat eine Kunstdarstellung es erreicht, in ihrem Erscheinen nichts Störendes mitgebracht zu haben, so hat sie schon etwas Verdienstliches, das Gefühl der Einheit — bewirkt. Dieses ist durch Eifer, Liebe zur Sache und richtige Benutzung der dabei beschäftigten Kräfte zu erreichen.

Schmuck, Glanz und Enthusiasmus werden einer Kunstanstalt nur durch ausgezeichnete hohe Talente verliehen. Diese sind in der ganzen Welt selten. Bewahrt und festgehalten, wo sie sind, sind nur die Zeit, und der Segen, der jedem menschlichen Beginnen allein Gedeihen bringen kann, im Stande, diese in der Folge zu verschaffen. Wenn daher jetzt von Eröffnung der deutschen Opern-Vorstellungen die Rede ist, so können solche nur als Versuche zur Bildung eines Kunstkörpers eines Theils betrachtet werden, andern Theils als Mittel, fremde Talente, darin erscheinend, würdigen

und kennen zu lernen; und endlich als eröffnete Laufbahn zur weitern Kunstbildung.

Was mit den schon vorhandenen Mitteln geleistet werden soll, empfehle ich der freundlich nachsichtsvollen Güte des richtenden Publikums. Durch die spätere Bereicherung des Personales wird nicht nur manches schon gegenwärtige Vorzügliche, zweckmäßig an seinen Platz gestellt, im vortheilhaftesten Lichte erscheinen, sondern überhaupt dann erst ein planmäßiger Gang in Hinsicht der Wahl der Opern und deren abwechselnder Folge, sich auf Musikgattung und scenische Tendenz beziehend — eintreten können, der dem Publikum das Beste aller Zeiten und Orte mit gleichem Eifer wiederzugeben suchen soll.

Um die Anschaulichkeit dieses Willens den Kunstfreunden näher zu bringen, hoffe ich durch nachfolgende Notizen, die jedesmal dem Erscheinen einer neuen Oper vorangehen werden, wenigstens mein Verlangen an den Tag zu legen, das Gute so weit zu fördern, als meine Kräfte es erlauben, und möge mir dabei der Wunsch nicht verargt werden, dieß nicht gemißdeutet, sondern mit Liebe aufgenommen zu sehen.

Dresden, den 27. Januar 1817.

1.

— — Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen sieht; der Gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem ganz Ausgebildeten angenehm. — —

Göthe.

— — Der Lauf der Begebenheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht. Diese muß die Wirklichkeit verlassen und sich mit anständiger Kühnheit über das Bedürfniß erheben; denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Nothwendigkeit der Geister, nicht von der Nothdurft der Materie, will sie ihre Vorschrift empfangen. Jetzt aber herrscht das Bedürfniß und beugt die gesunkene Menschheit unter sein tyrannisches Joch. Der Nutzen ist das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte fröhnen und alle Talente huldigen sollen. Auf dieser groben Wage hat das geistige Verdienst der Kunst kein Gewicht, und, aller Aufmunterung beraubt, verschwindet sie vor dem lärmenden Markte des Jahrhunderts.

Schiller.

Diese trefflichen Worte Göthe's und Schillers mögen hier zur Einleitung dienen, und es wird zugleich der Leser — auf dessen Nachsicht ich bei meinen Versuchen rechne — es mir nicht verdenken, wenn ich hinter den Aeußerungen großer Män-

ner zugleich eine Art von Schutzwehr bei meinem neuen, etwas gewagten, Unternehmen suche. Ich fühle mich zu demselben durch die Stelle, auf der ich stehe, aufgefordert, indem die schöne Pflicht auf mir ruht, durch die freundlichen Leistungen der Kunst auf die Gemüther und den Geschmack des Publikums zu wirken.

Die schöne Zeit, wo die Segnungen der allgemeinen, dauernden Ruhe jeden Menschen befeuerten und aufmunterten, seine freien Stunden den schönen Künsten und Wissenschaften zu widmen, — wo die Erscheinung eines neuen Kunstwerkes das Gespräch des Tages und aller geselligen Kreise war, wo Jedermann — nicht von stürmischen Anregungen von außen gedrängt — sich frei und gern mit dem Höhern des Lebens beschäftigte, als Bedürfniß einer fühlenden Seele und Nahrung des Geistes; — diese schöne Zeit war uns lange geraubt, und dadurch natürlich auch die nothwendig theilnehmende Aufmerksamkeit des Publikums auf die Erzeugnisse der Kunst.

Ein wahrhaft gutes Werk bewährt freilich in der Länge der Zeit seine Vorzüge, und weiß sich die Theilnahme der Menge zu verschaffen, indem es endlich durch wiederholte Anklänge zum Gemüthe spricht. Ganz anders ist aber doch die Wirkung,

wenn das Gemüth schon gleichsam vorbereitet auf den Genuß ist, der seiner wartet.

Es ist mit allen Verhältnissen im Leben so. Sucht nicht Jeder, in den Kreis einer Gesellschaft von einem schon geachteten Theile derselben eingeführt zu werden, während dieser durch einige bezeichnende Worte das Wesen seines Eingeführten der Gesellschaft kenntlich zu machen sucht? Von der Geburt bis zum Tode haben wir Pathenstelle vertretende Freunde.

Es sey also auch mir erlaubt, die meiner Obhut und Pflege anvertrauten Werke bei ihrem Erscheinen demjenigen zu empfehlen, dessen Dienst, dessen Erheiterung, dessen Bildung sie geweiht sind.

Ich habe dabei freilich mich vorzüglich vor einer gefährlichen Klippe zu hüten; nämlich davor, daß — indem ich die ihn vorzüglich bezeichnenden Eigenthümlichkeiten, den Kunstlebenslauf und Karakter meines Pfleglings und dessen Schöpfers berichte, — nicht etwa das, was blos einen Gesichtspunkt zur richtigern Beurtheilung desselben aufstellen soll, — schon als ein vorgegriffenes Urtheil über ihn erscheine. Dieß hieße die schönsten und heiligsten Rechte der Volksstimme verletzen.

Indem ich die Gefahr kenne, glaube ich sie

auch schon halb überstanden zu haben, und mein Streben, die Klippe zu umgehen, wird es beweisen.

Dessen ungeachtet halte ich es für nothwendig, auch hier auf Nachsicht für den Eifer zu rechnen, der mich vielleicht zuweilen für die gute Sache zu weit führen möchte; indem auch hier nur der Enthusiasmus, der den Künstler belebt, und den er so gern aller Welt einzuflößen wünschte, mich zuweilen über die Gränzen des trockenen Berichts leiten könnte.

Vor allem wird mir eine heilige Wahrheitsliebe das erste Gesetz seyn; sie ist die strengste Pflicht vor dem Richterstuhle des Publikums. Ich werde die frühern Schicksale der erscheinenden Werke nicht mit Stillschweigen übergehen, ohne dabei für ihr künftiges besorgt zu seyn. Nicht jede Pflanze gedeiht in jedem Boden. Was ihr in einem Klima Blüthen und Schönheit schenkt, kann ihr im andern verderblich werden. Eine sorgfältige Pflege wird wenigstens Mißgestalten verhüten, und in dem Streben zum Guten sollen mich auch einseitige Meinungen Einzelner, die, ohne ein eigenes Urtheil zu besitzen, nur vergleichungsweise zu richten im Stande sind, nicht irre machen, denn die Erfahrung hat gelehrt, daß die Gesammtstimme des Publikums beinahe immer gerecht sey.

2.

Donnerstag den 30. Januar 1817 erscheint zum Erstenmale auf unserer Bühne die Oper: **Jakob und seine Söhne in Aegypten**, nach dem Französischen des Alex. **Duval**. Musik von **Mehul**.

Mehul behauptet ohnstreitig, nächst Cherubini, den ersten Rang unter den Komponisten, die auf ihrer künstlerischen Laufbahn in Frankreich sich vorzugsweise entwickelten und bildeten, und durch die Wahrheit ihrer Leistungen endlich ein Eigenthum aller Nationen wurden. Wenn vielleicht Cherubini noch für genialer zu halten ist, so tritt dagegen bei Mehul mehr Besonnenheit, die weiseste Berechnung und Anwendung seiner Mittel und eine gewisse gediegene Klarheit hervor, die deutlich das angelegentliche Studium der ältesten italienischen Meister und vorzugsweise der **Gluck**schen dramatischen Schöpfungen beurkundet.

Große dramatische Wahrheit und lebendiges Fortschreiten ohne zweckwidrige Wiederholungen, die Erreichung großer Effekte mit den oft einfachsten Mitteln, und eine Oekonomie der Instrumentation, die gerade nur das giebt, was durchaus

nothwendig ist, sind ihn vorzüglich bezeichnende Eigenschaften.

Von seinen Hymnen und Liedern sind in der Revolutionszeit viele in's Volk übergegangen, und namentlich schreibt man ihm die Marseiller Hymne zu. Von einigen zwanzig Opern, die er geliefert, haben hauptsächlich Euphrosine (zuerst 1791 in Paris gegeben), Adrien, Ariodant, une Folie, Helene, Joseph, und die Blinden von Toledo seinen Ruf begründet, und ihn als Meister der Kunst in den verschiedensten Musikgattungen bewährt. Enthusiasmus erregte auch besonders seine Ouverture du jeune Henri, obwohl diese Oper selbst ganz durchfiel, und nur die Ouvertüre viele Tage nach einander allein, und jedesmal da Capo gerufen, gegeben werden durfte. In Deutschland haben sich beinahe alle oben benannten Werke verbreitet; am wenigsten Adrien und Ariodant, am meisten une Folie, unter dem Titel: Je toller je besser, oder: die beiden Füchse, überall mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommen, dann Helene, und die Blinden von Toledo, neuestens aber die Oper Joseph, oder Jakob und seine Söhne in Aegypten; die uns hier zunächst angeht.

Wer die leichtfertige Lieblichkeit, das fröhliche

volkseigene Aufjauchzen und den durchaus heiter gaukelnden Sinn in der Musik zu une Folie kennt und achten gelernt hat, wird mit Recht die Vielseitigkeit des Geistes und Gefühls dieses Meisters bewundern, wenn er Joseph hört.

Ein wahrhaft patriarchalisches Leben und Farbengebung erscheint hier mit ächt kindlich rein frommem Sinne gepaart. Haltung der Karaktere und erschütternde Wahrheit des leidenschaftlichen Ausdruckes ist unverkennbar mit großer Meisterschaft, Theaterkenntniß und klarer Anschauung des dem Ganzen Nothwendigen gegeben.

Aller unnöthige Klingklang und Flitterstaat ist hier vom Komponisten verschmäht; die Wahrheit war sein Streben, und schöne, rührende Melodieen führte ihm sein Genius zu.

Die Anzeige ist der Verf. noch den Zuhörern schuldig, daß der Schluß der Oper mit dem kurzen Sologesange des Josephs und darauf folgendem Chore, vom Hrn. Musikdirektor Fränzel in München, ganz dem Geiste Mehuls sich anschmiegend, dazu komponirt ist. Der Verf. ist ein erklärter Widersacher aller Einschiebsel, Weglassungen und sonstigen Verstümmelungen des Originalwerkes, und wird darüber später öfter Gelegenheit haben, sich auszusprechen. Wenn er es aber hier erduld-

sam findet, so liegt dieses in einer lokalen Kunsteigenheit aller französischen Opern, deren Schlußchöre, durchaus beinahe, bedeutungslos sind, weil der rege Sinn des Franzosen, nach Lösung des Knotens, gleich alles unbedeutend finden und, es nicht beachtend, fortstürmen heißt. Der Deutsche läßt sich gern noch in den erzeugten angenehmen Gefühlen wiegen, und folgt theilnehmend dem Darlegen derselben von den ihm lieb gewordenen Karakteren auf der Bühne. Die Rücksicht also, daß die Oper wirklich durch diesen Zusatz gewonnen habe, und die geringere, daß sie so in ganz Deutschland gegeben wird, bewogen ihn, es in dieser Gestalt zu lassen.

Mehul privatisirt jetzt, seit der Auflösung des National-Instituts und Musik-Konservatoriums, wo er Mitglied und Professor war, in Paris, und arbeitet, dem Vernehmen nach, an einer großen Oper.

3.

Dienstag den 18. Febr. 1817 zum Erstenmale: Das Hausgesinde, Oper in 1 Akte, nach dem Französischen, mit Musik von Fischer. — Ein heiteres Spiel, allen Freunden fröhlichen Scherzes und der dem Vergnügen bestimmten Zeit, die es beschließt, gewidmet. So lokal in der Regel die Volksposse im Allgemeinen ist, und nur durch heimathlich vertraute Figuren und Karaktere wirkt, mit denen sich, wenn auch nicht angeborene, doch anerzogene Begriffe vom Burlesken und Lachen Erregenden verbinden, — woher es auch kommt, daß jedes Volk den in einer komischen Person ausgesprochenen Repräsentanten seiner launigen und lächerlichen Seite hat, — so haben sich doch zuweilen einzelne dergleichen Gestalten von einer Nationalbühne auf die andere verpflanzt, und sind durch die Bearbeitung mehr oder weniger nationalisirt und dem im Volke wohnenden Begriffe von Komik näher gebracht worden. — Selten ist dieß ganz gelungen, meistens war, zum Wohlgefallen daran, kritische Berücksichtigung und Erkenntniß des jedem Volke Eigenthümlichen nothwendig, und

dadurch schon, und nur für Wenigere ganz von Wirkung und Verständlichkeit. Um den Falstaff, John Bull der Engländer, den Harlequin (ja nicht mit dem deutschen Hanswurste zu verwechseln) und den Policinello der Italiener rc. ganz zu genießen, gehört Vertraulichkeit mit National-Karakter dazu. — Seit 20 Jahren und länger ist durch das Talent eines trefflichen Komikers (Brunet in Paris) ein eigener Karakter, unter dem Namen: Jocrisse, in Frankreich zum Lieblinge aller Lachlustigen geworden. Im Théâtre des Variétés war und ist er die stehende Hauptfigur, um die sich das Ganze dreht, und die, in hundertfältige Beziehungen gebracht, in eben so viel Stücken das Publikum ergötzt. — In einzelnen Theilen Deutschlands zeigen sich ähnliche komische, gleichbleibende Gestalten, und was ehemals der Hanswurst (namentlich der berühmte Prechhausen) in ganz Deutschland war und wirkte, spricht sich nur noch in Wien im Kasperle, und in Baiern im Lipperl aus. — Dummheit und Tölpelhaftigkeit, mit einem gewissen Grade von desto pikanter erscheinendem Naturwitze, der an jeder Sache die lächerliche Seite auf die oft unerwartetste Weise hervortreten heißt, sind beinahe bei allen Völkern die Grundzüge ihrer komischen Personen. — Von den unzähligen Aben-

teuern des Jocrisse, die ihn sogar endlich (1809) in die Hölle brachten, ist, meines Wissens, nur vorliegendes Hausgesinde, nach le desespoir de Jocrisse bearbeitet, auf die deutsche Bühne gebracht worden. Zunächst in Wien von dem bekannten Komiker Hasenhuth, der, unter dem Namen des Taddädls, sich selbst einen höchst komischen Karakter schuf, (besonders in Absicht auf Ton, durch das fistulirende Sprechen und Schnarren in den höchsten Tönen) — und dann, auf etwas andere Weise gemodelt, von dem ehemals in Berlin angestellten Komiker Wurm. — In Wien wurde an die Stelle des, da natürlich wirkungslosen, französischen Vaudeville eine neue Musik geschrieben, von dem, zuletzt bei dem Wiedner Theater als Kompositeur angestellten, talentvollen jungen Manne, Herrn Fischer, der leider in der Blüthe seiner Jahre vor Kurzem starb, und schöne Früchte in der Folge versprochen hätte, indem er eine Mannigfaltigkeit lieblicher Melodieen mit Laune und gründlichen Kenntnissen verband. Außer einer Menge von eingelegten Musikstücken in andere Opern, nach der leidigen Willkür in Wien, machten besonders von ihm die beiden Opern: Die Festung an der Elbe, in 3 Akten, und die Verwandlungen, in 1 Akte, ausgezeichnetes

Glück, und beweisen sein Talent. — Auch vorliegender Oper ist ihr Verdienstliches nicht abzusprechen, und was das Ganze betrifft, kann man von ihr auch nur ihre Wirkung im Ganzen hoffen, da Laune des Augenblicks und heitere Stimmung des Gebers und Empfängers die Hauptsache dabei thun, der Zergliederer seiner Freude überall zu kurz kommt, und sich überhaupt von dieser Gattung nichts Besseres sagen läßt, als was Millin in seinem Magazin encyclopédique bei Gelegenheit des Jocrisse corrigé sagt: „Ils font rire, c'est tout ce qu'il y a de mieux à en dire."

4.

Montag den 24. Februar zum Erstenmale: Fanchon, das Leiermädchen, nach dem Französischen, von Kotzebue bearbeitet. Musik von Himmel. Die Anwesenheit der Mlle. Lindner aus Cassel, die die Rolle der Fanchon als Gastrolle geben wird, ist die Veranlassung des Erscheinens dieser in einem großen Theile Deutschlands beliebten Oper, die als Vaudeville eine Zeitlang der Drehpunkt der Pariser Aufmerksamkeit war, und in vielen Parodieen den Antheil bewies, den das Publikum an ihr nahm.

Kotzebue bearbeitete sie zunächst für das Berliner Theater, und Himmel schuf eine neue Musik in gleicher Beziehung dazu.

Friedrich Heinrich Himmel, 1765 zu Treuenbrietzen geboren, hat eine Art von näherem Anspruche auf die Theilnahme der Dresdner Musikfreunde dadurch, daß er seine eigentlichen Kunststudien bei unserm trefflichen Naumann machte, und diesem jene Harmoniekenntniß, fließende Stimmenführung und Gewandtheit der Instrumentation verdankt, die seinen lieblichen Leistungen den Reiz

einer gewissen Gediegenheit und Gewandtheit geben. Sein lebenslustiger, heiterer Sinn, frohe Laune und Hang zum Lebensgenusse, ließen ihm nicht Zeit, in die tiefsten Geheimnisse der Kunst zu dringen, die, ohne reifes, anhaltend strebendes Forschen, selbst dem von der Natur begünstigten Genius sich nicht erschließen; denn wahrhaft Großes zu leisten, ist nur dem in sich ganz gesammelten und abgeschlossenen Gemüthe möglich.

Himmel verdankt daher auch seinen Ruf größtentheils seinen herzlichen, sinnigen Liedern, der Komposition von Tiedge's Urania, und der Oper Fanchon. In diesen einzelnen Lichtstrahlen seines schönen Talentes entfaltet sich ein großer Zauber italischer Lieblichkeit mit deutscher Vollendung in der Form; jedes dieser Musikstücke scheint, wie die Spitze eines frohen Augenblicks, ein künstlerischer Champagner-Moment. Die Vorliebe und Hinneigung zu dem Sentimentalen ist vorherrschend, und Himmel hat in dieser Gattung Sachen geliefert, die gewiß unter das Vorzüglichste gehören. Fanchon ist ein solcher Blüthenstrauß, in den verschiedensten Farben der Laune und des Gefühls spielend, ein Schmetterlings-Gaukeln im Kunstgarten. Versetzt in den elegantesten Zirkel des üppigen Paris, wird jedes Musikstück zum vorüber-

fliegenden Witz, Scherz, oder zur sonstigen Betonung erhöhten Gefühles.

Ausgeführte größere Musikstücke lagen außer dem Kreise dieser dem Vaudeville nachgebildeten Oper, oder eigentlichem Liederspiels. Sein ausgezeichnetes Glück verdankt es hauptsächlich dem genauen Anschmiegen an die Individualität der vorzüglichsten Künstler, die (1803) die Berliner Bühne schmückten, wo jeder einzelne Karakter nach dem schon vorhandenen gezeichnet schien. Die hieraus entspringende treffliche, durchaus abgerundete Darstellung, und die Leichtigkeit, mit der jeder Zuhörer sich diese Musik aneignen konnte, mußte es für eine Zeit zum Lieblingskinde des Publikums machen, und stets wird es, mit diesem Maaßstabe gemessen, eine ungemein liebliche Erscheinung in der Theaterwelt seyn.

Von größern Arbeiten hat Himmels Vasco di Gama und seine Trauerkantate auf den Tod Friedrich Wilhelms des 2ten am meisten in der Welt gewirkt. Weniger gefiel eine spätere Oper: Die Sylphen (1807), und gänzlich mißfiel sein letztes Werk: Der Kobold, für das Wiedner Theater in Wien geschrieben. Als Klavierspieler hatte Himmel einen außerordentlichen Zauber im Anschlage, und eine Süßigkeit des Vortrages, der

ohne eigentliche große Virtuosität allgemein entzückte.

Er starb vor zwei Jahren als Königl. Preuß. Kapellmeister, und mit Recht können alle Freunde lieblichen, gefühlvollen Gesanges ihn beklagen.

5.

Bei der Anzeige der, Dienstag den 22. April 1817, zum Erstenmale auf unserer Bühne erscheinenden Oper: Helena, nach dem Französischen des Bouilly, von Treitschke, Musik von Mehul, — habe ich blos, auf die von mir in den letzten Januarblättern dieser Zeitung, bei Gelegenheit der Oper: Jakob und seine Söhne, versuchte Bezeichnung der Eigenthümlichkeiten dieses trefflichen Meisters zurückweisend, noch zu bemerken: daß Helena um fünf Jahre früher als Jacob und seine Söhne geschrieben wurde, und uns heiteres, ländliches Leben mit dem schön eingeflochtenen Gegensatze leidenschaftlicher Erregung und Karaktere zu vernehmen giebt.

Obwohl in ganz anderer Gattung und Kolorit, wird doch dem aufmerksamen Hörer auch hier wieder das sich selbst treu Bleibende und Selbstständige des Komponisten unverkennbar seyn.

Dem musikalischen Gastrechte zu Folge, das dem Fremdlinge gern vergönnt, alle Mittel zur größern Entfaltung seines Talentes anzuwenden und zu benutzen — werden Herr und Madame

Weixelbaum, die die Rollen des Constantin und der Helena geben, eine Kavatine, ein Duett und eine Arie von italienischen Meistern einlegen. Dieses anzuzeigen, fordert die Achtung, die dem Schöpfer eines Kunstwerkes gebührt, zur richtigen Beurtheilung desselben.

Nicht überflüssig dünkt es mir, bei dieser Gelegenheit wiederholt in's Gedächtniß zurückzurufen: daß wir die Ehre, eine deutsche Opern-Gesellschaft genannt zu werden, in diesem Augenblicke noch ablehnen müssen, und daß alle Vorstellungen in dieser Beziehung nur als Versuche zur Bildung eines Kunstkörpers — (aber ja nicht als ein schon wirklich existirender) betrachtet werden müssen, die uns Mittel geben, fremde Talente würdigen und zu späterer Benutzung kennen zu lernen, und als eröffnete Laufbahn zur weiteren Kunstbildung der schon vorhandenen.

Nur die Zeit bringt Rosen.

6.

Sonnabend den 3. Mai zum Erstenmale: Johann von Paris, Oper in zwei Aufzügen, nach dem Französischen des St. Just, mit Musik von Boieldieu.

Die Gattung, welcher diese Oper angehört, hat sich seit einem Jahrzehend und drüber in Frankreich gebildet, und von da auch über Deutschland verbreitet. Man hat sie mit der Benennung von Konversations-Opern zu bezeichnen gesucht, da sie meist ohne Rücksicht auf ihre historischen Beziehungen — durch welche sie uns zuweilen sehr fern gerückt werden, — doch nur das eigentliche Geselligkeits-Leben der jetzigen, oder vielmehr zunächst der französischen, Welt enthalten.

Sie sind die musikalischen Schwestern der französischen Lustspiele, und geben uns, wie diese, das an jener Nation Liebenswürdigste. Heitere Laune, spielender, fröhlicher Witz, auf angenehme Weise durch einige hübsche Situationen herbeigeführt, sind diesen Opern eigenthümlich, und durch den Geschmack der Nation so zur Hauptsache erhoben, daß man (wie bei ihren Lustspielen) eine sehr große

Zahl derselben nennen könnte, die sich in Hinsicht der Art der Erfindung, in Zuschnitt, Behandlung und Karakterzeichnung beinahe völlig gleichen, und nur durch die mehr oder minder glückliche Behandlung des einmal beliebten Materials von einander unterschieden und anziehend werden können.

Sie treten, im Gegensatze des dem deutschen und italienischen Gemüthe eigenen tiefern leidenschaftlichen Gefühls, als Repräsentanten des Verstandes und Witzes auf. Namentlich und hauptsächlich in musikalischer Hinsicht. So wie der deutschen innigen Phantasie ein einzeln gegebener Gedanke genügt, sie aufzuregen, um in herrlichen Massen ein Tongemälde auszuführen, — der glühenden italienischen oft das einzelne Wort Liebe, Hoffnung ꝛc. dasselbe erzeugt, (was dann auch allenfalls wieder, dieser Worte entkleidet, doch noch als sprechendes Seelenbild allein durch sich bestehen würde, wie die höhere Instrumental-Musik z. B.) — so ist es der französischen Musik eigen, nur meist durch das Wort allein Werth zu haben, da sie, ihrer Natur und Nationalität nach, witzig ist.

Den ausgezeichneten Meistern der Kunst bleibt es vorbehalten, diese Gattungen von einzelnen National-Karaktern zu erschaffen, einander zu nä-

hern, zu verschmelzen, und so der Welt angehörig zu machen. Unter diesen Wenigen möchte Boieldieu wohl fast den ersten Rang unter den jetzt in Frankreich lebenden Komponisten behaupten; wenn gleich der Beifall des Publikums ihm Isouard an die Seite setzt. Beiden sind herrliche Talente verliehen, aber Boieldieu wird durch seinen fließenden, schön geführten Gesang, durch die planmäßige Haltung der einzelnen Stücke, wie des Ganzen, durch die treffliche, sorgsame Instrumentirung, und die Korrektheit, die, den Meister bezeichnend, allein Anspruch auf Dauer und klassisches Leben in der Kunstwelt giebt — immer weit allen seinen Mitbewerbern vorgehen.

Wenn er darin Mehul gleich zu achten ist, so zieht ihn andern Theils seine Neigung mehr zu heiteren italienischen Formen, und er stellt das Musikalisch-Melodische höher, ohne der Wahrheit des Wortausdruckes deshalb etwas zu vergeben.

Dieser karakteristische Zug seiner Kunstschöpfungen ist ein doppelt großer Beweis seines selbstständigen Talentes, da er, als Verehrer Cherubini's, den größten Theil seiner Studien bei diesem Meister gemacht haben soll.

Die ersten Grundlagen erhielt er von Broche, dem Organisten der Domkirche seiner Vaterstadt

Rouen, wo er um das Jahr 1770 geboren wurde.

In den 90er Jahren kam er nach Paris, erhielt die Stelle als Lehrer des Pianoforte's am Konservatorium der Musik, und zog bald die Aufmerksamkeit des Publikums durch mehrere gelungene theatralische Werke und eine Anzahl vielgesungener und beliebt gewordener Romanzen auf sich.

Von 10 bis 12 Opern, die in diese Epoche fallen, haben sich in Deutschland am meisten verbreitet — Ma Tante Aurore und Le Calife de Bagdad. 1813 wurde er in Petersburg zum Kaiserl. Kapellmeister ernannt, ist aber seitdem wieder nach Paris zurückgekehrt.

Das bedeutendste Aufsehen machte sein Johann von Paris, der überall Verehrer fand, und dessen Erscheinen auf unserer Bühne wir der trefflichen Künstlerin, Mad. Grünbaum, gebornen Müller, erster Sängerin des Ständischen Theaters zu Prag, die die Prinzessin von Navarra als Gastrolle geben wird, zu verdanken haben.

Neuerdings gefielen von Boieldieu: Le nouveau Seigneur de Village und neuestens sein Fête de Village voisin. Eine große Oper: Isaure de France, und eine komische: Le Chaperon rouge,

von ihm, werden jetzt auf der Pariser Bühne erwartet.

Als Instrumental = Komponisten kennt man ihn durch verschiedene Sonaten, Konzerte ꝛc. für Pianoforte und Harfe, die aber seinem Verdienste eben keinen namhaften Zuwachs zu verschaffen im Stande sind, das sich um so erfreulicher für das Dramatische entfaltet hat.

7.

Sonntag den 11. Mai zum Erstenmale: Das Lotterieloos, Oper in 1 Akte, nach dem Französischen, mit Musik von Nicolo Isouard.

Diesen Lieblings-Komponisten der jetzigen französischen Musikwelt, der sich, Familienverhältnisse halber, früher meistens blos Nicolo de Malte nannte — habe ich nicht das Vergnügen zum Erstenmale dem hiesigen Publikum vorzuführen, indem seine erste Oper: L'avviso ai maritati, die er zu Florenz schrieb, schon 1795 hier aufgeführt wurde.

1775 zu Malta geboren, machte er auch da seine ersten musikalischen Studien, die er sodann in Palermo, Neapel, Florenz, und später in Paris fortsetzte. Den Resultaten derselben zu Folge, scheint ihn sein lebendiger, reger Sinn mehr zu dem auf der Bühne Wirkenkönnenden, als zu der vollendeten Herrschaft über alle Geheimnisse der harmonischen Baukunst in ihrer klassischen Vollkommenheit gezogen und gebracht zu haben.

Reiche Erfindungsgabe und eine gewisse Frische der Ideen bei Bezeichnung der Karaktere haben beinahe allen seinen Werken den entschiedensten

Beifall erworben, wenn gleich der Mangel an innerer Vollendung und Feile sie dem strengeren Forscher nur als geistvolle Skizzen durch die mit wahrhaft regem Leben bezeichneten Melodie-Contoure zeigt, denen aber jene begründete Haltung fehlt, die allein dem Meister angehörig ist.

In Italien und Malta schrieb er 10 — 12 Opern, die sich wenig verbreitet haben. In Frankreich hingegen 20 — 22, von denen die meisten sich großen Beifalls erfreuten. Namentlich des ausgezeichnetsten seine Cendrillon (Aschenbrödel, 1810), die in Paris 90mal hinter einander gegeben wurde, und auch in Deutschland beinahe durchgehends großes Glück machte.

Ganz etwas Karakteristisches möchte aus der Bemerkung hervorgehen, daß, troß des Beifalls, den diese Oper überall erhielt, doch vielleicht die wenigsten Hörer derselben wissen, wer sie komponirt hat; und daß — besonders in Deutschland — seine Opern gern gesehen werden, ohne daß sein Name bedeutend verehrt würde. —

Un jour à Paris — Michel Ange — Le Médecin turc — Cimarosa und neuestens Joconde haben sich bei uns am meisten verbreitet.

Das Lotterieloos gehört offenbar mit zu den lieblichsten Schöpfungen, in welchen er sein,

ausschließend der Konversations-Oper angehöriges, Talent auf das Bestimmteste durch blühende Melodieen und wahrhaft dem reinsten Frohsinne angehörige Farbengebung bewährt.

Isouard privatisirt zu Paris, wo er auch als vorzüglicher Klavierspieler geschätzt wird, und man erwartet gegenwärtig von ihm auf dem großen Operntheater die von Etienne gedichtete Oper: Aladin, ou la lampe merveilleuse.

8.

Sonntag den 18. Mai zum Erstenmale: Raoul Blaubart, Oper in 3 Akten, nach dem Französischen des Sedaine, von Dr. Schmieder, Musik von André Ernest Modest Gretry.

Die Gastvorstellungen der trefflichen Meisterin des Gesanges, Madame Grünbaum, schenken uns diese interessante Oper, als ihren Schlußstein für jetzt; und somit möchten sie wohl den Zweck der Künstlerin, sich in den verschiedensten Gattungen der Gesangsarten zu zeigen — erreicht haben.

Die reine Natursprache eines sich die eigene Bahn brechenden Genius, der, durch die Glut seiner Phantasie zuweilen in dem Labyrinthe des Regelrechten sich verwirrend, nur wieder auf ganz eigenthümliche Weise, die seinen Irrthümern meist einen hohen, seltsamen Reiz verleiht, die Schranken überspringt, hat den Werken Gretry's ein so eindringendes Interesse zu verschaffen gewußt, daß man von ihm eine eigene Kunst-Epoche in Frankreich berechnen kann; indem seine Melodie-Formen und Behandlung der dramatischen Musikstücke eine Art von feststehender Typus für alle Uebrigen

wurden, die die Gunst des Publikums besitzen wollten.

1741 in Lüttich geboren, in Rom 1759 Musik studirend, erkannte er, einer Aeußerung in seinen Mémoires, ou Essais sur la Musique (Paris, 1797.) zu Folge, nur den Komponist Casali daselbst für seinen wahren Lehrer an, und sprach dabei seine ganze spätere Ansicht und Arbeitsweise durch die Bemerkung aus, daß dieser Alles auf den Effekt hingeleitet habe.

Dieß ist das Bezeichnendste und in der damaligen Zeitepoche, den 60er Jahren, neu Hervortretendste in der Gretry'schen Musik; nämlich, das Streben, der Wahrheit des Wortausdruckes und der die Karaktere treffend bezeichnender Melodieen auf's Vollkommenste zu genügen, worin ihn seine Zeitgenossen Pergolese gleichstellten, der aber bei weitem korrekter und mehr Herr aller Mittel war, als Gretry, welcher sich auf keinerlei Weise in Erreichung dieses Zieles durch Beschränkung irgend einer Art hindern ließ, und daher oft in der Verlegenheit, seine Ideen den Grundsätzen des harmonischen Baues anzuschmiegen, die seltsamsten Auswege erfand, deren wahrhaft kindlich naive Querstände doch immer lebendig das Suchen nach innerer Wahrheit genial aussprachen.

Vielleicht ist Gretry der einzige der in Frankreich erblühten Komponisten, der bedeutend lyrischen, ja sogar oft romantischen Sinn hatte. Die mitunter wirklich rührende Unschuld seiner Melodieen, deren Rhythmen sich immer nach dem Bedürfnisse des Augenblicks und nicht nach festgestellten Formen richteten und erzeugten, sind vergeblich zu erreichen versucht worden. Ueberstrahlt haben seine Werke alle die seiner Zeitgenossen, Monsigny, Dalleyrac, Martini ꝛc., welche auch jene von ihm eröffnete Bahn betraten, die für die komische und lyrische Oper, nur etwas dem Zeitgeiste genähert, noch jetzt von Berton, Le Sueur, Boieldieu ꝛc. verfolgt wird, und deren Musikgattung selbst durch die musikalische Revolution des riesenhaften Gluck, der der großen Oper eine neue Welt eröffnete, keine bedeutende Veränderung in ihrem innern Wesen erlitten hat.

Gretry hat gegen 70 dramatische Werke geschrieben. In allen Theilen Deutschlands sind davon die meisten unzählige Male gegeben. Ich nenne nur: le Tableau parlant, les deux Avares, Zemire et Azor, la Rosière de Salenci, le jugement de Midas, Richard Coeur de Lion etc. Am wenigsten kennt man seine Pierre le Grand, Guillaume Tell, Amphitryon etc.

Der Stoff des Fürst Blaubart ist aus dem uralten Mährchen gleiches Namens entlehnt, und hat sich, nebst Richard Löwenherz und Zemire und Azor, am meisten beliebt erhalten, ja, ist am wiederholtesten von den Theaterdirektionen hervorgesucht und erneuert auf die Bühne gebracht worden.

Bei einer ähnlichen Veranlassung in Wien hat man es dem Bedürfnisse des Zeitgeschmackes gemäß und für nöthig erachtet, die würzigere, reichere Instrumentation, die jenem eigen, auch diesem Werke zu erhöhter Wirkung desselben beizugeben.

Diese Bearbeitung hat der verstorbene Kapellmeister Fischer mit großer Liebe und Einsicht übernommen, und wenn es gleich dem Kunstkenner unstreitig werther seyn würde, die Oper ganz in ihrer Originalgestalt zu hören, so ist es doch von der andern Seite nicht zu leugnen, daß sie durch diese Bearbeitung dem Sinne unsrer jetzt lebenden Musikwelt näher gebracht worden, ohne der Eigenthümlichkeit ihrer Ideen beraubt worden zu seyn. Shakespeare's, Calderon's und Anderer Werke leiden unter demselben Drucke. — —

Daß wir es so geben, beruht auf mehrern Gründen, vorzüglich aber auch auf der Ueberzeugung, den Manen Gretry's dadurch nicht unwür-

dig zu begegnen, ja, es der Fassungs= und daher Würdigungs=Gabe des dermaligen musikalischen Publikums vertrauter und liebevoller gemacht zu sehen.

Auch als politischer Schriftsteller hat sich Gretry 1801 (de la Vérité, 3 Vol.) gezeigt. Seine musikalischen Abhandlungen aber beweisen die gänzliche Unwissenheit in der musikalischen Literatur, und wie sehr er Alles aus eigenem Gefühle geworden und gefunden, indem er Dinge, die in Deutschland fast jeder Chorknabe seit Jahrzehenten kennt, für ganz neu gemachte Entdeckungen ansieht.

Doch das gehört in das große Register der französischen Gelehrsamkeit. —

9.

Mittwoch den 4. Juni wird zum Erstenmale auf unserer Bühne gegeben: Das Waisenhaus, Oper in 2 Akten, von Treitschke, Musik von Joseph Weigl.

Ein deutsches Original=Werk, 1808 für und in Wien geschrieben. Das Glück, das diese Oper und ihre nächste Schwester, die Schweizer=Familie, in Wien und dem größten Theile Deutschlands machte, brachte für kurze Zeit eine Anzahl Rührungs=, Leidens= und Schmerzens=Opern in Schwung, deren Sentimentalitäts=Leben aber, außer jenen beiden genannten, dem baldigen Tode nahte, und mit dem Bergsturze (Oper in zwei Akten von Weigl, 1812) diese Epoche beschloß.

Es ist immer anziehend, zu sehen, wie Künstler und Publikum sich gegenseitig bestimmen, bilden und leiten. Wie ein gelungenes Werk, das die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zog, nicht nur Nachahmer und Nachäffer von allen Seiten entstehen macht, sondern wie es auch den Schöpfer desselben bestimmt, auf dem einmal mit Erfolge betretenen Wege fortzuwandeln, und sich lieber den

sicher den Effekt bewirkenden Mitteln zu vertrauen und sie beizubehalten, als durch neue Versuche den schön lockenden Beifall des Augenblicks und der Zeitgenossen auf's Spiel zu setzen. Daher kommt es wohl, daß selbst bei bedeutenden Meistern, z. B. Winter ꝛc., immer nur eines ihrer Werke den Kulminationspunkt macht.

Obwohl von jeher Joseph Weigl eine ungemeine Fülle weicher, schmeichelnd eindringender Ideen zu Gebote standen und alle seine Arbeiten belebten (tadellose Korrektheit versteht sich von selbst), so scheinen doch auch die obgenannten Opern eine eigene Kunst-Periode seiner Kompositionen zu bezeichnen. Merklich unterscheidet sie sich in Styl und Haltung von den früher seinen Ruf begründenden Werken, von welchen ich nur La Principessa d'Amalfi, und hauptsächlich — neben einer Anzahl der melodiereichsten und üppig reizenden Balletmusiken — L'amor marinaro (Der Korsar aus Liebe) nenne. Dieser Gattung schließt sich noch seine Uniform an, doch schon weniger; und nur das Waisenhaus und die Schweizerfamilie haben ganz diese weichliche, fleißige und kenntnißreiche Sammtmalerei, die seine Arbeiten zu den Lieblingen des Publikums erhob.

Seine Art und Weise, zu schreiben, gehört recht eigentlich der Wiener Musikschule an, — durch die Gediegenheit und in allen Theilen sorgfältige Feile der Werke Mozart's und Haydn's begründet.

Hervorstechend ist bei Weigl die Neigung zu ungeraden Takt-Arten, die Stimmführung der Violine in den höhern Lagen, und das Streben, jedes Musikstück möglichst melodisch abgerundet zu geben, und mehr dadurch, als durch die höchste Richtigkeit und Wahrheit des Deklamatorischen, die sceniſche Forderung zu erfüllen. Vielleicht entwickelte sich dieß aus den vielen Ballet-Musiken, die er schrieb.

Dem Geiste der ernsten dramatischen Gattung scheint sich sein Talent nicht gern anzuschmiegen, und sein Hadrian trägt keinesweges den Stempel der Größe, die dieser Stoff zu verlangen berechtigt ist, weshalb er auch keine sehr beachtete Aufnahme in der Musikwelt fand. Dagegen hat man Oratorien von ihm, die würdevoll und meisterhaft geschrieben sind.

Joseph Weigl, 1765 zu Wien geboren, machte seine ersten Studien nach Albrechtsberger und unter Salieri's Leitung, besuchte auch Italien und schrieb daselbst mit Glück. Doch brachte er

den größern Theil seines Lebens in Wien zu, wo er als K. K. Kapellmeister und Operndirektor angestellt ist.

Für die Kammer hat er sehr wenig geschrieben. Aber noch verdient Erwähnung, daß er sich bei den Opern, die seine Theilnahme zu erregen wissen und deren Leitung er übernimmt, als ein trefflich Dirigirender auszeichnet.

10.

Sie wollen meine Meinung über Mad. Grünbaum wissen, hier ist sie über das diese Sängerin Bezeichnendste. Stimme ist das Naturgeschenk, das ich gleich abrechne, weil dessen Vorzüglich- oder Mittelmäßigkeit sich verständlich genug für Jedermann ausspricht, und, so herrlich es auch ist, doch noch nicht allein den Sänger macht; so wenig als eine schöne Figur den guten Tänzer. Das von der Natur gegebene Metall aber, es sey nun spröde, geschmeidig oder weich, so sich unterthan zu machen, daß es in alle zur Ausübung nothwendige Formen willig und scheinbar zwanglos sich schmiege, ist das, was den wahren Künstler beweist, und Viele mit den Worten: „vollkommene Schule," ausdrücken wollen.

Welche ungeheure Forderungen macht man an eine gute deutsche Sängerin! Sie soll vor allem den Zauber der italienischen Geschmeidigkeit und Zierlichkeit haben. Sodann die höchste deklamatorische französische Leichtig- und Leidenschaftlichkeit, und natürlich am Ende auch die deutsche einfache, tief fühlende und Wahrheit fordernde Gesangsweise.

Wie bequem hat es eine Sängerin in Italien! Ihr ganzes Leben hindurch bewegt sie sich in einer und derselben Sphäre. Ihrer Stimme, ihren Fähigkeiten muß Alles vom Komponisten angepaßt, — die Schwächen derselben verdeckt, die Schönheiten und Naturgaben hervorgehoben werden. Kommt etwas Anderes, Unbequemes vor — enthalte es auch die höchste Kunstschönheit — mit dem ganz einfachen Grunde: non è scritto per me, wird es bei Seite gelegt und das nächste, beste Gurgelrechte an dessen Stelle gesetzt.

Mad. Grünbaum ist Herr und Meisterin ihrer Stimme. Jeder Ton steht ihr mit seiner längsten Dauer, Schwellung und Reinheit, allein und in jeglicher Verbindung, zu Gebote. Ihre Passagen sind deutlich, geperlt, nicht ein über die Töne Rutschen, Herunterpoltern oder Hinaufhusten. Jeder einzelnen Klangstufe in denselben wiederfährt ihr Recht; denn man könnte z. B. in ihren Läufen durch die halben Töne, hinauf oder herab, ihr kühn auf jeder beliebigen Stelle ein Halt! zurufen, und den letzten Ton immer noch so rein und gediegen finden, wie ihn nur der Instrumentist gewöhnlich geben kann.

Nächstdem ehrt Sie, laut und weitschallend sey es gesagt, das Kunstwerk, in dem sie

Theil des Ganzen ist, und sieht es nicht als ein allerunterthänigst zusammengetragenes Tonnest an, in dem Alles nur um ihretwillen da wäre. Daher singt sie jede Gattung mit dem ihr zugehörenden Karakter (wie einfach sang sie die Romanze im Lotterieloose, verschmähend um der Sache willen den lauten Beifallruf, den gewiß zu erringen, ihr durch ein paar kühne Passagen so leicht gewesen wäre!), schließt sich in Ensemblestücken mit der Präcision eines Instrumentalisten an das Ganze an, und zerreißt und mißhandelt nicht Alles, was man Taktverhältniß und musikalische Einschnitte heißt, wo so oft das Orchester schon seine musikalische Rede geschlossen hat, und dann der Sänger, mit aller möglichen Bequemlichkeit und empörenden Verachtung alles rhythmisch musikalischen Gefühles und Gesetzes, gelegentlich einen halben Takt später schließt, um eine wohlgefällige Tirade anzubringen, während das Orchester schon wieder etwas Anderes sagt. Daß sie sich dergleichen nie zu Schulden kommen läßt, beweist auch, daß sie Musikerin im eigentlichen Sinne des Wortes ist. Dieß bewährt sie auch bei ihren Verzierungen und Kadenzen, die nie ganz willkürlich in's Blaue hinaus wirbelnde Raketen sind, sondern sich selbst in ihrer Freiheit doch in gewissen

takt= und harmonie=gemäßen Einschnitten bewegen, die ihre Vollendung bezeichnen, und es dem Hörer leicht machen, sie zu begreifen und zu verfolgen. Die Ruhe, mit der sie dieses macht, und die Herrschaft über alle Grade von Schwäche und Stärke in Höhe und Tiefe der Passagen, bezeugt ihre Meisterschaft; und von dieser geht das Wohlgefallen des Hörers aus, der, ungetrübt von Angst für das Gelingen, rein die Kunstfertigkeit genießt.

Daß sie rein intonirt, einen guten Triller besitzt, richtig und daher unbemerkt Athem holt, große Kantilenen eben so mit dem gehörigen Portamento zu geben weiß, als flüchtige Passagen mit Leichtigkeit — versteht sich von selbst, als Eigenschaften, ohne die man nicht Anspruch auf den Namen einer bedeutenden oder großen Sängerin machen darf.

Wenn übrigens auch bei Madame Grünbaum noch manches zu wünschen übrig bleiben sollte, so hängt das mit dem alten Spruche: „Es ist nichts vollkommen unter der Sonnen,“ zusammen. Daß aber die Sonne nicht viel so vollkommene Sängerinnen, wie Mad. Grünbaum ist, bescheint — will ich recht gern, meiner Ueberzeugung gemäß, bescheinigen.

11.

Donnerstag den 24. Juli erscheint auf dem Königl. Theater zum Erstenmale: Lodoiska, große Oper in 3 Akten. Musik von Cherubini.

Einer der wenigen Kunst-Heroen unserer Zeit, der, als klassischer Meister und Schöpfer neuer, eigener Bahnen, ewig in der Geschichte der Kunst hell erglänzen wird.

Die Tendenz seiner Geisteskraft gehört, gleich der Mozarts und Beethovens — obwohl jeder auf seine ihm rein eigenthümliche Weise — dem in unserer Zeit Vorherrschenden — dem Romantischen, an.

Ernst, oft bis zum düstern Brüten — stets die schärfest-bezeichnendsten Mittel wählend, daher glühendes Kolorit — gigantisch groß im Auffassen des Ganzen und der einzelnen Situationen — kurz und energisch — manchmal scheinbar abgerissen, die Ideen hingeworfen, die aber, in dem tiefgedachtesten innern Zusammenhange stehend, mit dem üppig gewürztesten harmonischen Reichthume geschmückt, recht das wahrhaft Bezeichnende dieses Tonschöpfers ausmachen, und die Tiefe seines Gemüthes — das, bei den großgedachten Contouren und Massen, die

reichlichst ausgestattete Ausführung jedes scheinbaren Nebenzweiges sorgfältig berücksichtigt — beurkunden — das ist seine Weise.

Aus Letzterem entspringt es oft, daß der, welcher nicht im Stande ist, das Ganze auch mächtig zu überblicken, häufig in Versuchung kommt, einen Theil für's Ganze zu nehmen, und so auf Abwege zu gerathen, die ihn die Absicht des Komponisten nicht errathen — oder zerstückelt erscheinen lassen. Dieß geschieht vorzüglich der unglückseligen Klasse der selbstzufriedenen Halbkenner. Den unbefangenen Kunstfreund wird es ergreifen, selbst wenn ihm manche Mittel unerhört fremdartig gewählt vorkommen, und er hinterher den Kopf schüttelt, es fast sich selbst übelnehmend, daß ihn sein Gefühl so seltsam überrascht habe, gegen allen musikalischen Anstand, den er bisher in der gewöhnlichen Opern-Musik gelernt zu haben glaubt.

Ein Anflug von Schwermuth ist allen Arbeiten Cherubini's beigemischt, und seine humorreichsten und heitersten Melodieen werden immer etwas Rührendes in ihrem Innern tragen.

Bei seiner Art zu arbeiten läßt sich am allerwenigsten die ohnedieß so einseitig bezeichnende und das Kunstwerk so elend in zwei Hälften theilen wollende Redensart: dieß oder jenes Musikstück

sey besonders schön instrumentirt, anwenden. Ein wahrer Meister hat im Augenblicke des Erfindens auch alle ihm zu Gebote stehenden Mittel als Farben vor Augen. Er denkt sich so wenig als der Maler eine nackte Gestalt, die er erst später mit glänzenden Lappen und Steinchen aufputzen möchte. Ja! unter dem reichen Faltenwurfe entdecke man allerdings die innere Ursache desselben in der ihn erzeugenden Muskel ꝛc.; aber das Ganze muß ganz gedacht seyn, sonst bringt es auch nur Halbheit vor das Auge oder Ohr des Genießenden: ist ein angeputzter Gliedermann und keine lebende Gestalt.

Bei Cherubini geht dieses Verschmelzen aller Mittel zum Total=Effekt oft so weit, daß man ihm häufig, aber gewiß mit Unrecht, Mangel an Melodie vorgeworfen hat, und es ist nicht zu läugnen, daß er der Melodie des ganzen Musikstückes oft das gewöhnlich als eigentlich Melodie führend angenommene Mittel des Sängers untergeordnet hat.

Wenn dieß allerdings nicht in seinem ganzen Umfange zur Nachahmung zu empfehlen ist, so liegt auch wohl großentheils (namentlich in Arien, wo es am wenigsten zu billigen) Entschuldigung für ihn darin, daß er für französische Sänger,

sive Schreier, schrieb, die den Ausdruck des Affekts mehr in der, durch die Orchester-Belebung höher potenzirten, Deklamation suchen, da hingegen der Italiener mehr durch sich und durch den eigenen Gefühlausdruck wirken will; und der Deutsche (Mozart) abermals beides in sich zu vereinen sucht.

Obige Vermuthung findet ihre Gründe in den verschiedenen Werken Cherubini's. Diejenigen derselben, deren Karakter die höchste Leidenschaftlichkeit erfordert, sind ganz in diesem Style geschrieben, der auch seiner Natur am innigsten verwandt und lieb ist. Das erste dieser Gattung war Lodoiska (Paris, 1791); ihr folgte, am meisten hervorragend, Elisa, 1794. Medea, 1797. Andere Gefühlsart heischend und Aller Herzen gewinnend erschien 1800 les deux Journées, oder der allgemein hochgeliebte Wasserträger. In Faniska (1806, Wien) verschmolzen beide Gattungen in Eins, nur scheint es mir manchmal, als habe Cherubini sich doch zuweilen etwas Zwang angethan, um auf den weichlich gewöhnten Wiener Geschmack einige Rücksicht zu nehmen.

Wahrscheinlich hätte sein Genius eine andere Richtung genommen (jedoch gewiß immer eine höchst eigenthümliche), wäre er in seinem Vaterlande Ita-

lien, wo er zu Florenz 1760 geboren ist, und bei Sarti seine bedeutendsten Studien machte, geblieben.

Merklich unterscheiden sich seine von 1780 mit Quinto Fabio begonnenen theatralischen Werke von diesen spätern — deren Epoche mit Lodoiska begann — obschon derselbe tiefe Ernst schon auf jenen ruhte.

Die Wirkung, die Mozarts und Haydns Werke auf sein Gemüth machten, bestimmte ihn, einen neuen Weg zu gehen, so wie das wahre Genie immer bei Bewunderung des Fremden nicht dessen Nachahmer wird, sondern nur dadurch den schönen Anstoß erhält, neue Bahnen zu finden.

Seine letzte Oper, Pygmalion, und die Abenceragen, haben sich noch nicht in Deutschland verbreitet; die bereits genannten aber desto mehr.

Im Kammerstyle hat man mehrere Kantaten ꝛc. von ihm; eine dreistimmige große Messe und eine vierstimmige soll vollendet seyn.

Als einer der Inspektoren des Konservatoriums zu Paris, dankt die Kunst viel seinem Eifer und seiner ächt künstlerischen Strenge.

Er lebt still, eingezogen, im Kreise der Seinigen, ist so bescheiden als groß, und beurkundet auch als Mensch den wahren Künstler, der nur in Reinheit des Herzens und der daraus entspringenden innern Ruhe ganz sich dem innersten Heiligthume der Kunst nahen kann.

12.

Donnerstag den 25. September 1817 wird zum Erstenmale auf dem Königlichen Hoftheater aufgeführt: Die vornehmen Wirthe. Oper in drei Akten, aus dem Französischen. Musik von Catel.

Gewiß eine der freundlichsten Gaben der französischen Bühne, gleich heiter ausgestattet vom Dichter und Komponisten. In dieser Gattung von Opern bewährt sich meistens der Geist des französischen spielenden Witzes, und so wie es wohl in jeder andern Sprache unmöglich seyn möchte, einen ganzen Abend im geselligen Kreise angenehm zu unterhalten, und vielleicht sogar geistreich zu erscheinen, ohne am Ende eben etwas gesagt zu haben, so wird auch in solchen Opern-Konversations-Kunstspielen nicht leicht ein anderes Volk den Franzosen den Rang streitig machen.

Mit diesem witzigen Leben nun italienische Komik im Ausdrucke und Wärme des Gefühls zu vereinigen, ist selten so schön geleistet worden, als Catel es in diesem Werke gethan; und außer Bojeldieu und Mehul möchte es wenige so klassisch in dieser Art schreibende Meister geben. Innigkeit

der Melodie, reges Leben, treffliche, weise berechnete Instrumentation, vollkommene Korrektheit und Feuer im Ausdrucke sind Catel eigen, und haben sich in ehrenwerthen Kontrasten durch seine treffliche Semiramis (1801) im großen, ernsten Style, und seine vornehmen Wirthe im heitersten italienischen, bewährt. Diese beiden Opern sind die einzigen von ihm in Deutschland verbreiteten. Die letztere, außer Wien und Prag, an wenigen Orten, die erstere aber mehr.

Seine musikalisch-theoretischen Studien haben ihn verhindert, mehr sich der dramatischen Muse zu weihen; dafür verdankt man ihm aber auch in Frankreich eine interessante Harmonielehre (1802), die das ehemalige Konversatorium zum Unterrichte benutzte, und außerdem viele Instrumental-Kompositionen, National-Hymnen 2c.

Zu Paris 1770 geboren, genoß er den Unterricht Gosseks und ward als Lehrer der Harmonie beim Konversatorium angestellt. Seit längerer Zeit scheint sein Genius zu ruhen, zum wahren Verluste der Bühne.

Schließlich kann ich mir das Vergnügen nicht versagen, Mad. Sandrini, als bei dieser Oper in deutscher Sprache Mitwirkende, beim verehrten Publikum einzuführen, und den wahrlich rühm-

lichen Fleiß, den sie dem Studium dieser, dem Fremdlinge so schweren, Sprache widmet, zur freundlichen Aufnahme zu empfehlen, den ich deßhalb doppelt zu schätzen weiß, da diese Rolle zwar wichtig genug im Ganzen, aber keines der allein glänzend da stehen wollenden Paradewesen ist.

So eint sich denn Alles immer erfreulicher zum Ganzen, und um des Ganzen — dem Heile und Frommen der Kunst — willen.

13.

Mittwoch den 17. Mai 1818 erscheint zum Erstenmale auf dem Königl. Hoftheater Mozarts herrliche Oper: Die Entführung aus dem Serail.

Es giebt wohl nicht leicht eine wichtigere Angelegenheit für den Kunstfreund, als den Entwickelungsprozeß der großen, ihre Zeit gestaltenden und beherrschenden, Geister zu beobachten, der sich doch am lebendigsten und sprechendsten in der Zeitfolge ihrer bedeutenden Werke entfaltet.

Von früher Jugend in die Geheimnisse der Kunst mit Ernst eingeweiht, ihrem anhaltenden Studium ergeben und mit dem schöpferischsten Geiste begabt, mußte doch auch bei Mozart das gesammelte, wie das gottgeschenkte, Material erst die Zeit verarbeiten und abgähren, ehe die Klarheit tagen konnte, die in dieser Oper herrscht.

Durch eine Art von wunderbarem Kunst-Volks-Glauben wird sie fast allgemein für Mozarts erste Oper gehalten, und ist doch seine vier-

zehnte *). Aber hier, wie immer, liegt einer so durchgehends fest geglaubten Meinung ein inneres, tief gefühltes Wahrheits-Prinzip — die unbekannten Obern göttlichen Ursprungs im richtenden Menschen — zum Grunde, denn — so wie im frühern Idomeneo (1780 zu München) fast aller Farbenstoff der spätern Mozartschen Werke, wie auf der Palette dargelegt, mir erscheint, und das Gewicht des Wissens mit des Genius Freiheitslust zu kämpfen beginnt; — so trägt in der Entführung (1782 zu Wien) die heitere Jugendfrische den Sieg davon. Obwohl mit Lust auch die Meisterschaft der Harmonie hin und wieder gern streng beweisend, oder über die Gebühr ausspinnend in jugendlicher Ueberschwenglichkeit und gefälligem Wiegen in dem Selbsterzeugten; — (z. B. die große Arie der Constanze, die aber hier, nach Mozarts eigenem spä-

*) Mozart, geboren 1756, schrieb 1767 das lateinische Drama Apollo und Hyacinth; 2) 1768, Bastien et Bastienne; 3) la Finta semplice; 4) und 5) zwei unvollendete Opern, 1770; 6) Mitridate, zu Mailand, 1771; 7) Ascanio in Alba, 1772; 8) Il Sogno di Scipione, und 9) Lucio Silla, 1774; 10) la Finta Giardiniera, München, 1775; 11) Il Re pastore; 12) Entre-Akts und Chöre zum Trauerspiele Thamos, und 1780 für München, 13) Idomeneo. (Siehe Gerbers tonkünstl. Lexikon.)

tern Beispiele, abgekürzt erscheint) — und ist so das erste Werk, oder die erste Stufe der künstlerischen Vollendung Mozarts geworden, die die Welt in ihm ehrt, anstaunt, und nach ihm nennt.

Merkwürdig zeigt sich in der Entführung die vollkommenste Auffassung dramatischer Wahrheit und karakterisirender Deklamation, vermischt mit dem hin und wieder noch nicht ganz gelungenen Lossagen von dem damals in Form und Schnitt Herkömmlichen, was später in ganz abgeschlossener Ueberzeugung, mit männlicher Kraft und Besonnenheit, blos der Wahrheit huldigte. (Figaro, 1786, Wien; Don Juan, Zauberflöte, Titus rc.) Meinem persönlichen Künstlergefühle ist diese heitere, in vollster, üppiger Jugendkraft lodernde, jungfräulich zart empfindende Schöpfung besonders lieb. Ich glaube in ihr das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blüthenzeit er nie wieder so erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen. Ja, ich getraue mir, den Glauben auszusprechen, daß in der Entführung Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt hatte, und dann nur die Welterfahrung weiter schuf. Opern, wie Figaro und Don Juan, war die Welt berechtigt, mehrere von ihm zu er-

warten. Eine Entführung konnte er mit dem besten Willen nicht wieder schreiben.

Der Wunsch des, uns freundlich willkommenen, Gastes und Landsmannes, Herrn Tenorsängers Gerstäcker, die Rolle des Belmont zu geben, bringt zunächst diese Oper auf unsere Bühne, und veranlaßt zugleich dadurch den ersten Versuch eines bei uns erblühenden Talentes.

Mlle. Hähnel, Mitglied des Singe-Chors, wird die Rolle der Konstanze singen, und ich darf mit fröhlichem Vertrauen auf den freundlich theilnehmenden Sinn des gebildeten Dresdner Publikums rechnen, wenn ich seiner Nachsicht ihre Schüchternheit und seiner Aufmerksamkeit ihre vorzüglichen Naturanlagen zu gütig wohlwollender Theilnahme zu empfehlen wage.

Es gereicht mir dabei zum besondern Vergnügen, die kaum neun Monate bestehende Anstalt des Singe-Chors, ihrer wahren, innern Bestimmung gemäß, als Pflanzschule für die Oper, durch die Mitwirkung kenntniß- und willenvoller Männer, schon solche Blüthen treiben zu sehen, die die schöne Hoffnung nähren lassen, aus eigenen, vaterländischen Kräften das nach und nach zu schaffen, was andere Kunstanstalten, nur vom Zufalle und

dem vielfarbigen Rufe abhängig, mit Golde aufwiegen müssen.

In Bezug auf die hier besprochene Oper, finde ich noch nöthig, zu bemerken, daß die hohe Tonlage der Rolle der Konstanze außer dem Stimmumfange liegt, den man gewöhnlich billigerweise von einer Sängerin zu fordern berechtigt ist. Dieß für die Wenigen, die nur das gut finden können, was auch unumgänglich nöthig ist, und die doch auch am Ende zugeben müssen, daß es sehr unrecht wäre, wenn z. B. der Bassist X. es dem Tenorist Y. übelnehmen wollte, daß er, X., nicht auch Tenor sänge.

Gott, durch sein Naturgeschenk, und dann der Komponist durch seine Kompositionen, weisen Jedem seinen Wirkungskreis an. Und auch dieses sey ein wiederholter Entschuldigungs- und Empfehlungsgrund — wenn dessen von Nöthen — daß Mlle. Hähnel es wagt, die ihr zugetheilte Rolle auszuführen.

14.

Das Fischermädchen, Oper in 1 Akte, von Theod. Körner, mit Musik von J. P. Schmidt in Berlin, erscheint den 6. Dezember zum Erstenmale auf unserer Bühne.

Hr. Schmidt hat durch die Komposition mehrerer kleinen Opern, die in Berlin und andern Orten freundlich aufgenommen worden, z. B. Feodora, die Alpenhütte, der Kyffhäuser Berg u. s. w., ein erfreuliches Streben nach gründlicher und karakterisirender Schreibart bewiesen, welches ihm, als eigentlichem Dilettanten, zu doppelter Ehre gereicht, je mehr dieses jetziger Zeit selbst von den sogenannten Künstlern vernachlässigt wird. Er scheint sich dabei mit Vorliebe zu dem stark gewürzten, durch reiche Instrumentation und raschen Harmonieenwechsel sich aussprechenden, Geschmack neuerer Komponisten hinzuneigen, beweist aber zugleich rühmlichen Fleiß in Beobachtung richtiger Deklamation, angemessenen Ausdrucks und Bezeichnung der Karaktere. Herr Sch. hat sich fast ausschließend der dramatischen Tonkunst geweiht, doch kennt man einige Kantaten, aber wenige Instrumentalwerke, von ihm.

15.

Wenn man den Gang der Kunsterscheinungen und deren Erfolge auf den Theatern Deutschlands beobachtet, so drängt sich gewaltsam die trübe Ueberzeugung auf, daß meistens nur Zufall und Glück das Gelingen der ersteren bestimmen.

Die Wahl derselben folgt oft einem eben so zufällig entstandenen Rufe, als es nur dem Glücke anheim zu stellen ist, ob auch die Mittel an dem Orte der Aufführung vorhanden, die, gerade zum Zwecke führend, das Kunstwerk in allen seinen Theilen, der ursprünglich dabei vorwaltenden Idee gemäß, wiedergeben können.

Wo ist aber auch die Theaterverwaltung zu finden, die, ohne Einwirkungen von Oben, Unten, Außen und Innen, frei einem auf wahre Kunstprinzipe begründeten Plane folgen könnte?

In allem diesen möchte wohl die Lösung des scheinbaren Räthsels liegen, wie in so entschiedenen Gegensätzen hoher Beifall und gänzliches Mißfallen ein und dasselbe Werk treffen können; und wie glücklich dagegen der Komponist in Frankreich und Italien sey, wo der Erfolg fast ganz in seine

Hände gelegt ist — hält er nämlich Gefallen für seinen höchsten Zweck — und wo er dann nur gewandt genug seyn darf, alle ihm dargelegten Mittel wirksam aufzustellen und zu verwenden.

Hat er aber auch in einem einzelnen Lande Lorbeern errungen, will er nun der Welt angehören, verbreiten sich seine Werke; wer steht ihm dafür, daß gerade dasjenige am dritten Orte gewählt werde, das am sprechendsten ihn bezeichnet, aus seiner bessern, vollendetern Epoche genommen sey? Abermals der Zufall, das Glück. Und diesen beiden möge es auch der Komponist Meyerbeer verdanken, daß das Zusammentreffen mancher Umstände die Aufführung von zwei seiner Opern fast zu gleicher Zeit bedingt hat.

Wir erhalten im Laufe nächster Wochen von ihm:

Emma di Resburgo. Opera seria. Ital.

Alimelek. Komische Oper. Deutsch.

Zwei der verschiedenartigsten Blüthen seines reichen, herrlichen Genius, die ihm hoffentlich den Beifall der Freunde der italienischen und der deutschen Tongestaltungen, und den des wahren Kenners, der inmitten dieser Parteien steht und das Gute würdigt, es komme, woher es wolle, es von dem Standpunkte des Erzeugers desselben beurtheilend, erwerben werden.

Herr Meyerbeer, aus Berlin, machte schon in seinen Kinderjahren Epoche als Klavierspieler, welches Talent er späterhin zu einer Vollkommenheit ausbildete, die ihm den Rang unter den ersten, wenn nicht gar den des Ersten Klavierspielers unserer Zeit, anweiset. Unabhängig von Sorgen für seine Existenz, weihte er sich mit voller Liebe der Musik, deren ernstes Studium in ihren geheimsten Tiefen er sich angelegen seyn ließ. Dem zweijährigen Umgange des verewigten Abts Vogler dankt er, nächst eigenem Forschen, den größten Theil seiner musikalischen Bildung, die, auf den Grund einer sorgfältigen Erziehung in literarisch-wissenschaftlicher Hinsicht und Kenntniß fremder Sprachen gebaut, ihm das verlieh, was jedem Künstler, dem es Ernst ist mit der Kunst, nie als Basis fehlen sollte. In dieser Epoche (1811, Darmstadt) schrieb er ein Oratorium: Gott und die Natur, gedichtet von Schreiber *).

Ein treffliches, feuerloderndes Werk, voll tiefer, harmonischer Schönheit und kontrapunktischer Verwickelungen, ohne dabei der reizendsten Melodieen zu entbehren. Doch natürlich das durch Studium Liebgewordene vorherrschend. Ungefähr in

*) Aufgeführt im Mai 1811 in Berlin.

demselben Geiste schrieb er die große ernste Oper Jephta (ebenfalls von Schreiber gedichtet), für München; und wenn die Haltung derselben damals manchem Kenner etwas bunt erschien, so lag das wohl in dem Bestreben, dem Sänger überhaupt mehr zu genügen, das, mit der Ueberfülle harmonischer Verflechtung, besonders in den Chören, einen Zwiespalt, durch Nachgiebigkeit und innere Ueberzeugung im Gegensatze, vorblicken ließ.

Schon im Jahre 1813 ernannte Se. K. H. der Großherzog von Darmstadt, aus eigenem Antriebe, als Anerkennung der Talente Meyerbeers, denselben zu seinem Kammer-Kompositeur.

Für Stuttgart zunächst schrieb er nun die Oper: Alimelek (welche er später in Wien umarbeitete und die besonders in Prag viel Glück machte), ging dann zu Vervollkommnung seiner Bildung, nachdem er Deutschland durchkreuzt hatte, nach Frankreich, und von da nach Italien, wo er in Padua die Oper: Romilda e Constanza, mit Erfolg auf die Bühne brachte, neuestens aber durch Emma di Resburgo in Venedig einen unglaublichen Enthusiasmus erregte, den alle öffentliche Blätter bestätigen.

Dem Wunsche des Komponisten zu Folge, wird bei uns diese Oper den Reihen eröffnen. Ich er-

laube mir aber, zuerst von **Alimelek**, als dem Erstgebornen, zu sprechen.

Der anziehende, heitere und gemüthvolle Stoff (der erwachte Schläfer aus Tausend und einer Nacht) ist vom Dichter, Herrn **Wohlbrück** (dermalen in Leipzig), mit vieler Theaterkenntniß, Laune und Musik begünstigend geschrieben. Der Komponist hat in Einheit und Haltung des Ganzen und Zeichnung der Karaktere sich als Meister bewiesen. Dabei entfaltet er die Beweise seines ernsten musikalischen und dramatischen Studiums durch die schöne Verbindung selbstständiger Melodieen-Formen. Alles voll reger, lebendiger Phantasie, ohne Weitschweifigkeit immer schnell in der Handlung fortrückend, blos die möglichst dramatische Wahrheit vor Augen habend, treffliche Deklamation, liebliche, oft üppige Melodieen, reiche, neue Harmoniewendungen, oft in überraschender Zusammenstellung gedachte Instrumentation, die, mit vieler Zierlichkeit verschlungen, auch freilich fast die Sorgfalt eines Quartett-Vortrages erfordert; — dieses möchte das Bezeichnende dieses Werkes seyn, und es ganz als deutsches Kunstwerk stempeln.

Emma di Resburgo trägt hingegen ganz das Gepräge des Himmelstriches, unter dem sie ge-

schaffen wurde, und des jetzt da herrschenden Musikgeistes.

Ich glaube, daß der Komponist es sich zum Ziele gesetzt hatte, gefallen zu wollen, um so zu zeigen, daß er als Herr und Meister über alle Formen schalten und gebieten könne.

Es muß recht tief hinein böse seyn mit dem Verdauungsvermögen der italienischen Kunstmägen, daß der gewiß aus eigener, selbstständiger Kraft schaffen könnende Genius Meyerbeers es für nothwendig erkannte, nicht nur süße, üppig schwellende Früchte auf die Tafel setzen, sondern sie auch gerade mit diesen Modeformen verzuckern zu müssen.

Es versteht sich von selbst, daß oben berührte Vorzüge des Komponisten, so weit als in der Gattung thunlich, in diesem Werke sich auch wieder finden, und daß es dem Beobachter höchst merkwürdig seyn wird, ein so ganz verschiedenartiges Streben in diesen beiden Werken aufgestellt zu sehen, wie ich bei keinem andern Komponisten ein ähnliches Beispiel nachweisen könnte.

Herr Meyerbeer hat uns also das Vielseitige seines, gewiß originell seyn könnenden, Talentes bewiesen, und daß er vermöge, was er wolle.

Darf der Schreiber dieses einen Wunsch aussprechen, so ist es der, daß Herr Meyerbeer nun,

nachdem er die Kunst in ihren vielseitigen Abzweigungen, nach der Gefühlsweise der sie pflegenden Nationen, studirt, und seine Kraft, so wie die Geschmeidigkeit seines Talents, erprobt hat, ins deutsche Vaterland zurückkehren, und mit den Wenigen, die Kunst wahrhaft Ehrenden, auch mit fortbauen helfen wolle an dem Gebäude einer deutschen National-Oper, die gern von Fremden lernt, aber es in Wahrheit und Eigenthümlichkeit gestaltet wieder giebt, um uns so endlich auch den Rang unter den Kunst-Nationen festzustellen, dessen unerschütterlichen Grund Mozart in der deutschen Oper legte.

16.

Donnerstag am 16. März 1820 zum Erstenmale auf dem Königl. Theater: Der Wettkampf zu Olympia, große Oper in 2 Akten. Frei nach Metastasio in gebundener Rede bearbeitet, und in Musik gesetzt von dem Königl. Baierschen Kammerherrn, Kommandeur des Großherzogl. Hessischen Verdienstordens, St. Georgen-Ordens Ritter, Baron von Poißl in München.

Es ist viel über eigentliche Wesenheit der sogenannten großen Oper gestritten, und bis jetzt noch nicht festgestellt worden, von welchen Grundprinzipien sie eigentlich bedingt wird. Ich begnüge mich also, nur anzuführen, was man gegenwärtig in stillschweigend angenommener Uebereinkunft unter dem Beiworte groß zu verstehen pflegt. Nämlich eine Oper, in der die Musikstücke durch fortlaufend instrumentirte Rezitative verbunden sind, und wo demnach die Musik als Herrscherin, von allen ihren, ununterbrochen in Thätigkeit gesetzten, Krondienern umgeben, Hof hält.

Damit verbindet man noch den Begriff, daß in der Wahl des Stoffes auch nur das Großartige

verwendet werden dürfe. Unter diesem Großartigen aber versteht man meistens wieder blos das, was man aus der alten klassischen Zeit der Griechen und Römer entlehnen kann. Diese Begriffe stehen nicht nur mit dem in Verbindung, was die Franzosen als Grundsätze für die Tragödie aufstellen, sondern sie gehen unmittelbar von ihnen aus, da, meines Wissens, sie die Schöpfer dieser großen Oper sind, die vor Allen Gluck zu einer, bis jetzt noch in dieser Gattung unerreichten, Höhe gebracht hat.

Wir haben in Deutschland nicht sehr viele, dieser Klasse angehörige, Original-Werke, und der, besonders jetzt, zum Romantischen sich neigende Zeitgeist wird ihrer Vermehrung immer bedeutender in den Weg treten. Außer den trefflich gedachten Opern Salem und Cyrus des Herrn von Mosel in Wien, und einigen andern Versuchen, hat Herr von Poißl sich mit Vorliebe dieser Gattung geweiht, und durch mehrere gelungene Werke Beifall und Anerkennung gefunden.

Der Kunst bestimmte er seine Zeit und Kraft. Eigenes Studium und Freundes Rath des hochzuehrenden Kapellmeisters Danzi, waren seine zweckdienlichen Hülfsmittel. Mit wissenschaftlichen Kenntnissen, ja, selbst mit dichterischem Talente

ausgerüstet, hatte er das Glück, einen großen Schritt zur vollendetern Kunstbildung voraus zu haben. Nachdem er schon mehrere Werke für Bühnen und Kammer geliefert hatte, befeuerte ihn vorzüglich die, in München wirklich mit beispiellosem Enthusiasmus aufgenommene, Oper: Ottaviano in Sicilia, sich gänzlich der dramatischen Muse hinzugeben. In kurzer Zeit gingen aus seiner rastlosen Thätigkeit hervor: Ottaviano, der Wettkampf zu Olympia, Athalia, Aucassin und Nicolette, über die Hälfte der Oper Merope, Nittetis; eine komische Oper: Dir wie mir, Issipile ꝛc. Besonders eigenthümlich ist Baron Poißl — neben großer Sorgfalt für die Wahrheit der Deklamation, reicher Harmonieen-Folge und zweckmäßiger, mannigfaltiger Instrumentation — fließende, klar hingestellte Melodie, die, neben ihrer Weichheit, noch das Verdienst einer großen Sangbarkeit, und das gewisse Kehlgerechte hat, welches zu vernachlässigen man so oft den deutschen Komponisten, und zwar nicht ganz ohne Grund, zum Vorwurfe machen kann.

Dem Vernehmen nach arbeitet er jetzt an einer großen italienischen Oper.

17.

Wenn man die, in jeder Hinsicht geringe, Aufmunterung berücksichtigt, die dem Opern-Komponisten in Deutschland zu Theil wird, so muß man sich fast verwundern, daß es Tonkünstler giebt, die diese gefahrvolle, Zeit, Anstrengung und langwierige Erfahrung vorzugsweise vor allen andern Kunstzweigen bedingende, Bahn noch zu betreten Lust haben. Diese Wahrheit ist vom Publikum und von den Direktionen anerkannt. Jeder dieser Theile will dem andern die Schuld davon zuschieben. Sollten aber nicht vielleicht beide dieselbe auf sich geladen haben?

In Italien füllen die unausgesetzten Wiederholungen von zwei oder drei Opern eine ganze Jahreszeit (Stagione) aus. Da kann die Direktion ihre Kräfte und Mittel gern und erfolgreich anwenden. Nicht ganz auf dieselbe Weise, aber eben so weitwirkend und umfassend, sind die Resultate eines gelungenen Kunstwerkes in Frankreich. In beiden Ländern aber ist, und dieses bleibt der Hauptthebel, die Erscheinung einer neuen Oper National-Angelegenheit. Die regste Theil-

nahme vor und nach der Aufführung stellt den Komponisten auf den hohen Standpunkt, von dem aus er die Bedeutendheit seines Unternehmens fühlen, und von ihm entweder ganz erhoben, oder — reicht seine Kraft nicht — unbedingt in den Staub geworfen werden muß. Enthusiasmus nebst reichlichem Ehrensolde winken und sichern ihm eine Existenz qua Komponist.

In Deutschland will man Neues! Multum. — Ist es gut, nun, das ist gut — ist es schlecht — nun, es kann nicht Alles gut seyn. — So muß die kühle Gemessenheit in Lob und Tadel das Feuer des Künstlers ungenährt lassen, und die Abnahme des Besuches bei öfterer Wiederholung den Direktionen die Mittel und den Willen nehmen, die Komponisten so aufzumuntern und zu lohnen, als es wohl seyn sollte.

Ich breche ab, indem dieses reichhaltige Thema (die Lust nach Neuem) mich zu weit führen würde, wenn ich auch nur das ihm zunächst Liegende noch berühren wollte, z. B. die daraus hervorgehenden, wirklich bis an's Unnatürliche grenzenden, Forderungen an die Sänger einer deutschen Opernbühne, wo man das Gute aller Länder, abwechselnd vorbeigeführt, verlangt — also den Gesang des Italieners, das Spiel des Fran=

zosen in der leichtern Gattung und den Ernst des Ausdrucks und korrekten Gesanges der deutschen Musik, in einem Individuum vereint sehen und hören will. —

Ich komme zu dem, was mich zu bevorstehender Ergießung verleitete. Es ist die Bemerkung: dem deutschen Künstler sey vorzugsweise der wahre Eifer eigen, im Stillen die Sache, eben um der Sache willen, zu thun. Freilich kann er es oft erst dann, wenn er durch andere sogenannte Lohn-Arbeit, Unterricht u. s. w. seine bürgerliche Existenz gesichert sieht. Denn, gelänge ihm auch ein Bühnenwerk, welchen Ehrensold hat er in Deutschland zu erwarten? Ein halbes Dutzend Bühnen (wenn es hoch kommt) honoriren ihn mit doppelten Kopiatur-Kosten allenfalls, die andern wissen es sich noch wohlfeiler unter der Hand zu verschaffen, und zu diesem Erfolge gelangt er auch nur, wenn sein Werk auf einer bedeutenden Bühne schon Glück gemacht hat. Sonst wagt sich schon gar keine Theater-Unternehmung daran. Wenige Ausnahmen zählen hier nicht.

Also auf gut Glück schließt sich der arme Komponist, der sich dazu getrieben fühlt, in sein Kämmerlein, und setzt seinen Fleiß, seine Nächte, sein Herzblut und die bangste, peinigendste Erwartung

daran, seinen, bis dahin gut erworbenen, musikalischen Leumund durch eine, so vielen Zufällen Preis gegebene, Aufführung, vielleicht auf lange Zeit, zerstört zu sehen. Aber nun, er thut es, weil in ihm das Muß wohnt — und läßt den Himmel weiter sorgen.

Hier wird uns in der Oper: Die Bergknappen (den 27. April 1820 zum Erstenmale auf der Königl. Bühne), von Th. Körner noch gedichtet, ein auf's Anspruchloseste und mit stiller Liebe geschaffenes Werk gegeben. Hr. Ludwig Hellwig (Bruder des geehrten Künstlers in unserer Mitte, Herrn Regisseurs Hellwig) ist der Komponist derselben. Geboren 1773 in Kunersdorf bei Wriezen an der Oder, kam er im 13ten Jahre nach Berlin und widmete sich der Tonkunst. Bei dem verewigten Gürlich erwarb er sich Harmonie-Kenntniß, und der Eintritt in die Sing-Akademie in seinem 20sten Jahre gab seinem musikalischen Wirken die eigentliche Richtung, die sich auch in dieser Oper, hinsichtlich der Vorliebe, mit der die Chöre und mehrstimmigen Gesangstücke bearbeitet sind, darlegt. Mit Achtung und Rührung spricht er es selbst aus, wie viel er diesem herrlichen Institute und seinem würdigen Direktor (Herrn Zelter) verdanken zu müssen glaubt.

Selbst mit einer wohlklingenden Stimme begabt, schenkte man ihm Zutrauen als Gesangslehrer mit vollem Rechte. Das Studium der besten Meister in ihren Werken, und später eigene kontrapunktische Uebungen mit Abraham Schneider, gaben ihm Gewandtheit und Reinheit in Stimmführung und thematischer Bearbeitung. Als Lieder-Komponist in der ein- und mehrstimmigen Gattung gewann er viele Theilnahme. Für die Sing-Akademie schrieb er unter andern einen Psalm und ein Requiem; außerdem die Oper Don Silvio di Rosalba, die er aber selbst nie zur Aufführung bringen wollte, mehrere einzelne Arien mit Orchester-Begleitung u. s. w.

Welches Zutrauen man in seine Kenntnisse und seinen Eifer setzte, beweist sich dadurch, daß der hochzuehrende Lenker der Sing-Akademie, Herr Zelter, ihm meist in seiner Abwesenheit die Zügel anvertraute, und neuerlich hat sich die günstige öffentliche Meinung durch seine Anstellung als Musik-Direktor am Dome zu Berlin wiederholt bewährt.

18.

Es ist eine eigene, feierliche Sache um das erste Erscheinen eines Komponisten vor dem größern Publikum. Wie viel hängt von dem Erfolge desselben für ihn ab! Wie leicht kann ihn ein Mißlingen irre an sich selbst, an seinem Berufe machen!

Kommt ihm gleich, als sich Neuversuchendem, eines Theils die Nachsicht der Hörer zu Gute, so ist ihm dagegen die Nichtbeachtung und die sich nicht tief eingehender Aufmerksamkeit hingebende Stimmung derselben, einem unberühmten Namen gegenüber, fast noch verderblicher, besonders wenn ihn sein Talent auf eigener Bahn führt, die natürlich anfangs des Unebenen und noch nicht ganz zweckmäßig Geordneten Manches haben muß. Das eben ist des Rufes größter Vortheil, daß die Erzeugnisse des Namens, den er mit seinem Glanze hervorhebt, mit sicherer Erwartung von etwas Vorzüglichem empfangen werden, und man selbst Sonderbarkeiten mit der schon einmal hegenden Achtung in's Gleichgewicht zu bringen und ihren Grund aufzusuchen sich die Mühe nicht verdrießen läßt.

Nun, nicht Jedem wird es so gut, vor einem Dresdner Publikum seinen ersten Ritterdank verdienen zu dürfen.

Ein wahrhaft vaterländisches Erzeugniß tritt in die Schranken. Heinrich Marschner, geboren 1794 in Zittau, ist der Komponist der Oper: Heinrich der Vierte und d'Aubigné, die den 12. Juli 1820 zum Erstenmale auf dem Königl. Theater erscheint. Mit Freuden wird man den Landsmann mit lebendiger, eigenthümlicher Erfindung, blühender Melodie, und reicher, fleißiger Ausführung ausgestattet sehen, und ich erlaube mir, meiner Seits den Glauben auszusprechen, daß uns aus solchem Streben nach Wahrheit, aus so tiefem Gefühle entsprungen, ein gewiß recht achtungsvoller dramatischer Komponist erblühen wird.

Im neunten Jahre trat Marschner in's Gymnasium und den Sing-Chor zu Zittau ein. Er wurde bald Konzertist, und schon in diesem Alter entzündeten ihn die Werke unserer besten Meister, daß er oft schnell nach Hause lief — um auch so etwas zu machen — aber ach! es war ja nicht einmal Gelegenheit da, den Generalbaß zu erlernen. Da kam Hering nach Zittau und ertheilte dem Wißbegierigen, wenn auch nur selten, Unterricht.

Nach so nur etwas gebrochener Bahn, suchte er selbstforschend in Büchern und Partituren zu lernen. 1813 ging er nach Prag und Leipzig. Dem Hören größerer Werke und der Gewogenheit unseres trefflichen Schicht glaubt er fast Alles zu danken zu haben. Seine Ideen wurden heller, die dunklen Bilder traten in's klare Bewußtseyn. Einige Sonaten, Kantaten und Lieder u. s. w., die er hier schrieb, erschienen auch in der Leipziger Musikhandlung. Aber die Oper, und in ihr Mozarts Genius, zogen ihn vor Allem an. Er ging Anfangs 1816 nach Wien, und nahm bald darauf ein Engagement bei dem Grafen Joh. Zichy in Presburg an, wo er Muse hatte, größere Werke anzufangen. Aber wo ein Buch hernehmen? aus Verzweiflung und im Drange, die Flügel zu regen, bearbeitete er die der Leipziger Ausgabe beigefügte deutsche Uebersetzung der Oper: Titus. Natürlich auf ewig von ihm vergraben. Im November 1816 komponirte er den Kyffhäuser Berg in 1 Akte, und endlich 1817 erhielt er von Heinrich Alberti (ich glaube, der nicht unrühmlich, besonders in Baiern, gekannte Dichter Ekkschlager) das Buch zum Heinrich. 1818 schrieb er die ernste Oper: Saidar, von demselben Dichter, die in Presburg mit Beifall aufgenommen wurde, und

hoffentlich künftigen Winter dem Publikum Gelegenheit geben soll, in den verschiedenen Gattungen der Konversations- und ernsten Oper seinen Mitbürger beurtheilen zu können.

Anhang.

Künstlers Liebeswerbung.

Wer versteht denn die Götterkraft,
Die in mir lebt, die aus mir schafft,
Wonnigen Schmerz und jubelnde Lust
Gießt in jede Brust?

Der Lieb' im Arm',
Für Freundschaft warm,
Der hohen Kunst geheiligt,
Giebt's etwas Größeres noch, so sprich!
Mädel, ich frage Dich.

Brauchst nicht zu schrecken, liebes Kind,
Feurig auflodert der Künstler geschwind,
Aber das ist just der klarste Beweis,
Daß er zu lieben weiß.
Mein Sinn ist froh,
Und nirgendwo
Hab' Thränen ich verschuldet.
Mädel, ich schaue an Dir
Herrliche Gotteszier;
Frisch und entschlossen sprich:
Junge, ich liebe Dich!

Lieben ist auch freie Kunst,
D'rum nicht erschleichen will die Gunst;
Liebst Du die Kunst nicht auch in mir,
Zieht es mich weg von Dir.
Doch, siehst Du ein,
Wie hoch und rein
Die Kunst und die Liebe heben,
Mädel, so schau' mich an und sprich:
Junge, ich liebe Dich!

Ueber den Komponisten A—e.

Ihr tadelt? Nein, bewundert diesen Mann,
Dem einst kein Gott den Vorzug rauben kann,
Daß selbst im Scheiden von dem Leben
Er nicht den Geist braucht aufzugeben.

Der Bravour-Sängerin Tembila.

A.

Von oben herab, von unten hinauf!
Mein Gott, welch ein entsetzlicher Lauf!

B.

Man muß es gesteh'n, daß ihr Trillern gelingt,
Nur Schade, daß sie vor Singen nicht singt.

An den berühmten Variationen-Schmidt G—k.

Kein Thema auf der Welt verschonte Dein Genie,
Das simpelste allein — Dich selbst — variirst Du nie.

Trinkspruch.

Die Frauen sind die Melodie,
Die wahrhaft zeuget Harmonie
Des Lebens.
Deß preis't sie hoch! Denn ohne sie
Wär' aller Komponisten Müh'
Vergebens.

Anagramm = Charade.

Ich bin ein hehres, ernstes Wesen,
Dem wahrer Meister nur gebeut,
Der nun, vor allen auserlesen,
Dem Dienste Gottes mich geweiht.
Denn einfach, fest, und fähig doch der größten
Und schönsten Mannigfaltigkeit,
Entwickelt er in mir allein am besten
Des Wissens, wie des Geistes Fähigkeit.

In frühern Zeiten, da die Kunst beinah'
In ihrer Wiege noch gelegen,
Stand ich in meiner höchsten Blüthe da,
Und jedes folgte meinen Wegen.
Im Heilig pries ich Gott,
Durch Händel jubl' ich ihm.

Willst Du mein Wesen nun ergründen,
Kannst Du es ganz in diesen Zeilen finden:

Festigkeit bezeichnet meinen Gang,
Unabänderlich ist der Gesang.
Gegensatz verbindet sich mit mir,
Eines in dem Einen bilden wir.

Ideen zu einer musikalischen Topographie Deutschlands, als Versuch eines Beitrages zur Zeitgeschichte der Kunst, und zunächst als ein Hülfsbuch für reisende Musikfreunde.

Plan nach Ländern und Städten. — Alphabetische Ordnung. — Am Ende Städteregister. — Postcharten. — Kunstzustand jedes Landes überhaupt. — Gränzpunkte: Lübeck, Stettin, Berlin, Breslau, Prag, Brünn, Wien, Salzburg, Inspruck, Genf, Karlsruhe, Mainz, Kassel, Hannover, Hamburg.

Erste Lieferung: Deutschland — zweite: Dänemark, Schweden, Rußland — dritte: Italien und Frankreich.

Statt der Vorrede eine dialogisirte Scene, die den Plan und die Ursache der Entstehung des Werkchens entwickelt.

A. Anstalten zum Konzerte. — Erlaubniß. Lokal. Kirchen und Säle. Art der Bekanntmachung. Subscription oder keine. Art derselben. Zeitungs-Annoncen. Zettel.

B. Konzert selbst. Mitwirken der Direktion und Sänger. Instrumentalisten. Orchester, wie es beschaffen und besetzt. Wer am beliebtesten,

was für Musikart, was für Instrumentisten am seltensten und liebsten gehört. Zeit des Anfangs, Dauer, Arrangement hinsichtlich der Musikstücke, der Zahl derselben u. s. w.

C. Finanzwesen. Beste Jahreszeit. Bester Tag in der Woche. Angabe der Theatertage, wenn ein Theater vorhanden, oder sonstiger Zirkel. Unkosten. Gewöhnliche Einnahmen, gute, mittelmäßige. Freibillets. Notiz über Geldsorten, die an jedem Orte am besten gebraucht werden können. Konzert-Bedienung. Preis. Zeit, die nothwendig, um ein Konzert zu arrangiren.

D. Allgemeine Bemerkungen. Zustand der Musik im Allgemeinen und Bezeichnung der Liebhaberei daran. Vorzüglich sich interessirende Musikhäuser. Andere ausgezeichnete Häuser. Singschulen. Liebhaber- und stehende Konzerte. Wo möglich, Verzeichniß der Künstler, die eine Reihe von Jahren rückwärts daselbst Konzerte gegeben haben. Instrumentmacher. Orgeln. Musikhandlung. Oper. Geschichtlicher Abriß der Musik und dessen, was in den letzten Jahren dafür geleistet worden, so wie der daraus entspringende gegenwärtige Zustand derselben. Erscheinende Blätter und Journale, so wie welche theatralische und musikalische Tendenz sie haben. Ausgezeichnete Künstler und Dichter, die dort leben. Musikalische Bibliotheken.

K. M. v. Weber's eigenes Verzeichniß seiner musikalischen Kompositionen bis zum Jahre 1823.

1798.

6 Fughetten, in Salzburg gedruckt. Opus 1.

1799.

Die Macht der Liebe und des Weins. Oper.
Eine große Messe.
Drei Klavier-Sonaten.
Sechs Violin-Trio's.
Vierstimmige Gesänge, Canons.
Mehrere Hefte Variationen u. s. w.

1800.

Variationen in C, Kalcher dedicirt. Steindruck in München. Opus 2.
Das Waldmädchen. Oper.

1801.

Peter Schmoll und seine Nachbarn. Oper.

Six petites pièces à quatre mains. — Augsburg, bei Gombart. Op. 3.
12 Walzer. Desgleichen. Op. 4.

1802.

Einzelne Lieder, gestochen bei Böhme in Hamburg.
6 Ecossaisen. Desgleichen.

1803.

Variat. F dur sur l'air de Castor et Pollux. Wien. Op. 5.
Variat. B dur aus Samori. Wien. Op. 6.

1804 — 5.

Romanze, Sicilienne, per il Flauto.
Bruchstücke der Oper Rübezahl.
Overtura Chinesa, in Stuttgart umgearbeitet, gest. Schlesinger, auch Klav. Op. 37.

1806.

Concertino p. il Corno.
Sinfonia in C. André. Op. 19.
dito N° 2.

1807.

Variat. C. Vien qua Dorina bella. Augsb. Gombart. Op. 7.

Die Ouvert. von Peter Schmoll umgearbeitet, in Es. Op. 8.

1808.

Der erste Ton, bei Simrok. Op. 14.

Variat. D moll. Pf. und Violine. Schlesinger. Op. 22.

Polonoise p. Pf. in Es. Simrok. Op. 21.

Gr. Potpourri p. Violoncelle. Op. 20.

Harmonie in B.

Variat. Thême original. F dur. André. Op. 10.

Momento capriccioso p. Pf. Gombart. Op. 12.

Serenade von Baggesen. Morgenblatt, dann Simrok, André ꝛc.

1809.

Six Pièces à 4 mains, déd. à la Princesse de Wirtemb. Gombart. Op. 9.

Gr. Quatuor p. Pf. V. Alto. Violon. Simrok. Op. 11.

Concertino per la Viola, gänzlich umgeschmolzen für Fagott.

Polacca per il Tenore.

Duetto per il Tenore e Sopr.

Silvana. Oper in 3 Akten in Klavier-Auszug. Schlesinger. Vollendet den 23. Februar 1810 in Stuttgart.

1810.

Rondo, la dolce Speranza. André. Op. 16.
Variat. für Violoncell.
Klavier-Konzert in C dur. As dur. C dur. André. Op. 18.
Six Sonates p. Pf. et Violon. Simrok. Op. 17.
Mehrere Lieder. 5. nebst Canon. Gombart. Op. 13.
Abu Hassan. Oper in 1 Akte.
6 Lieder. Berger dediz. Simrok. Op. 15.

1811.

Duetto p. 2 Flauti, f. Mad. Schönberger und Mangold, in Es, später in B zu den 3 Duetten genommen für J. M. die Königin von Baiern.
Concertino p. Clarinetto. Kühnel. Op. 26.
Concerto F moll p. Clarinetto.
Lieder zu dem armen Minnesänger, von Kotzebue. Gröbenschütz mit noch Andern. Op. 25.
Concertino für Harmonichord.
Concerto Es dur p. Clarinetto.
Scena und Aria d'Atalia. Schlesinger. Op. 50.

Ouverture des Rübezahl, ganz neu bearbeitet, D moll. Kühnel. Op. 27.

2 Duetten in C und G moll, mit dem in G dur. Schlesinger. Op. 30.

3 Canzonetten. Haas in Wien. Op. 29.

Tenor-Arie mit Chor, f. Hrn. Weixelbaumer.

Fagott-Konzert.

Rondo in Es zu einem neuen Klavier-Konzerte.

Variat. für Pf. und Klarinett. Schlesinger. Op. 33.

Menuetto zum Klar. Quintett.

1812.

Adagio mit Klar. Quintett.

6 Lieder. Sonett u. s. w. Schlesinger. Op. 23.

Geburtstag-Lied. B dur, sechsstimmig.

Turnier-Bankett für die Liedertafel in Berlin. Doppelter Chor.

2 neue Arien, № 4 und 10, in die Silvana geschrieben.

Vierstimmige Lieder.

Variat. f. Pf. auf die Romanze des Joseph. Kühnel. Op. 28.

Tenor-Scene mit doppelt. Chor aus

Ines de Castro, für S. D. Prinz Friedrich von Gotha.

Hymne von Rochlitz. Partitur und Klavier-Auszug. Schlesinger. Op. 36.

Pf. Konzert in Es. Schlesinger. Op. 32.

Ein neues Duett, Es dur, in Abn Hassan.

1813.

Rondo ongarese p. il Fagotto. Schlesinger. Op. 35.

6 Lieder, der Mad. Beer ded. Op. 31.

Allegro zu dem Klar. Quintett.

1814.

Körnersche Lieder aus Leier und Schwert. 2 Hefte, bei Schlesinger. Op. 41. 42.

Arie zur Oper Helene.

Variat. f. Pf. Schöne Minka. C moll. Schlesinger. Op. 40.

Pianoforte-Sonate, As dur, Menuett und Rondo.

1815.

Adagio und Rondo zu dem Duette f. Pf. und Klarinette.

Arie, F dur, für Mad. Harlas. Schlesinger. Op. 51.

Rondo des Klarinett-Quintetts. Op. 34.

Concertino p. il Corno, umgearbeitet. Op. 45.

Musik zu Liebe und Versöhnung, von Gubitz.

Ballade zum Kampfe der Gefühle, Trauerspiel von Steinbeck.

Kampf und Sieg, Kantate. Klavier-Auszug. Schlesinger. Op. 44.

1816.

Ballade und Lieder. Schlesinger. Op. 47.

Allegro zur Sonate in As und Adagio. Schlesinger. Op. 39.

Vier Temperamente, von Gubitz. Schlesinger. Op. 46.

Allegro in Es zu dem Klarinett- und Pf. Duo. Schlesinger. Op. 48.

Sonate f. Pf. D moll. № 3. Schlesinger. Op. 49.

Volkslieder.

Das 3te Heft von Leier und Schwert. Schlesinger. Op. 43.

Divertimento p. Pf. und Guitarre. Schlesinger. Op. 38.

Arie in E ♯ für Mad. Milder. Noch nicht instrumentirt.

1817.

Musik zu Yngurd.

2 Kränze zum Annentage. Kleine Kantate.

Variat. f. Pf. Zigeunerlied.

Ital. Kantate zur Vermählungs-Feier der Prinzessin Marianne.

Mehrere Stücke zur Oper: Der Freischütz.

1818.

Missa nebst Offertorium. Januar — März aufgeführt d. 8. und 24.

Vierstimmiger Gesang in Es, zum Geburtstage des Prinzen Max. Gedicht von Kind. d. 11. April.

Arie № 3. in die Jägersbraut, skizzirt. d. 22. April.

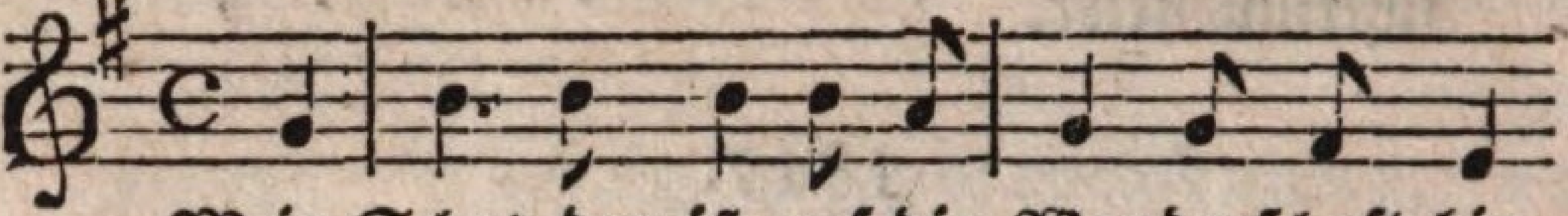
Lied der Hirtin, G dur, an Kind, f. d. Almanach. d. 23. April.

Gelahrtheit. Volkslied. F dur. d. 3. Mai.

Weine nur nicht. D ♯ 3 — die fromme Magd. G ♯ C.

Wenn ich ein Vöglein wär. ¾ C. Volksl. d. 4. Mai.

Volksl.: Heimlicher Liebe Pein. d. 20. Mai.

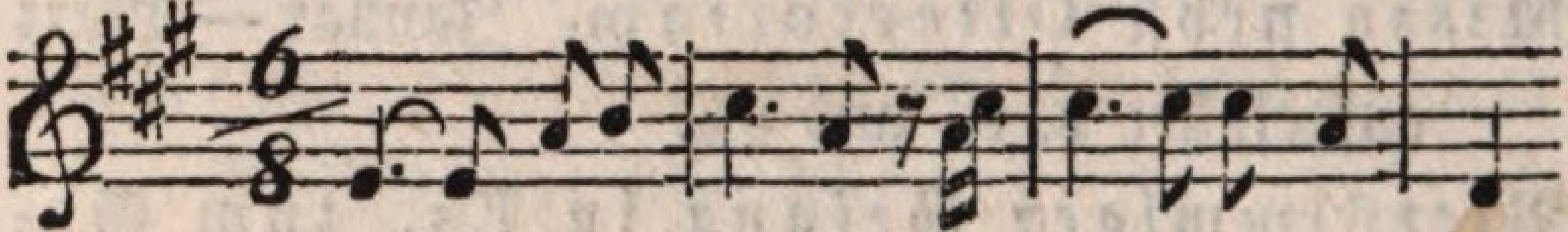


Juny.

Musik zu dem Trauerspiele von Gehe: Heinr. IV. gemacht 9 N°, Krönungsmarsch u. s. w. d. 4.

July.

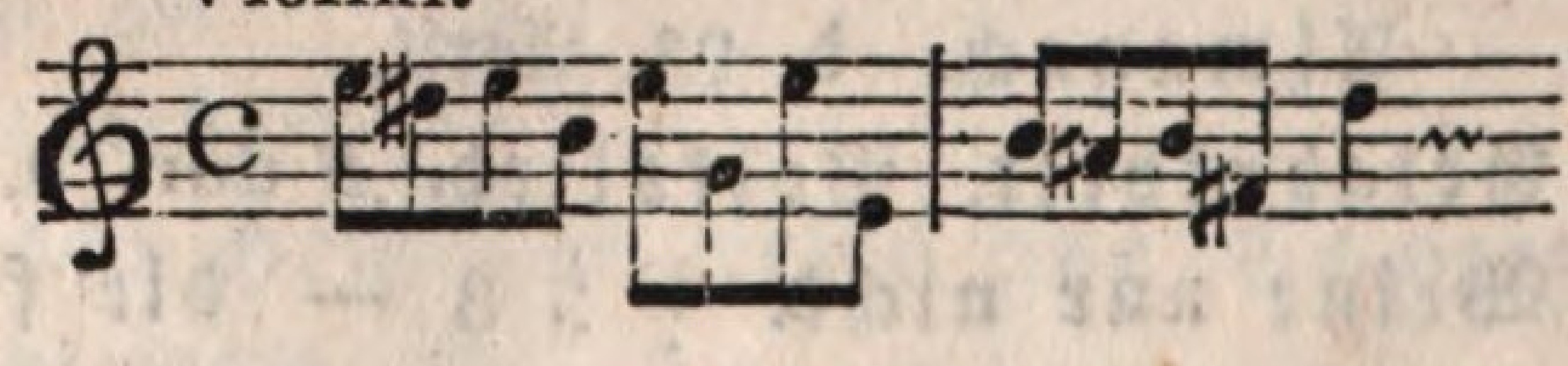
Lied von Breuer:



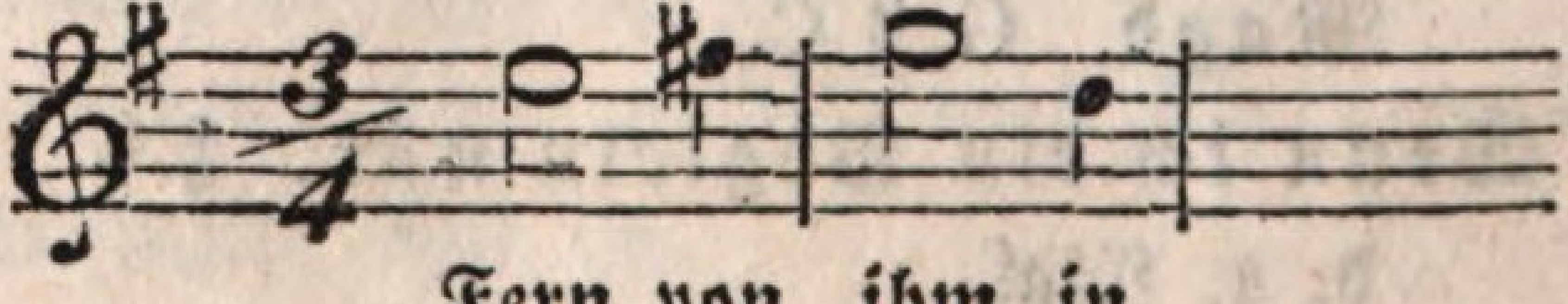
Auf Auftrag des Grafen Brühl für Mad. Milder, eine Arie in die Lodoiska von Cherubini, komp. d. 3. — 7.

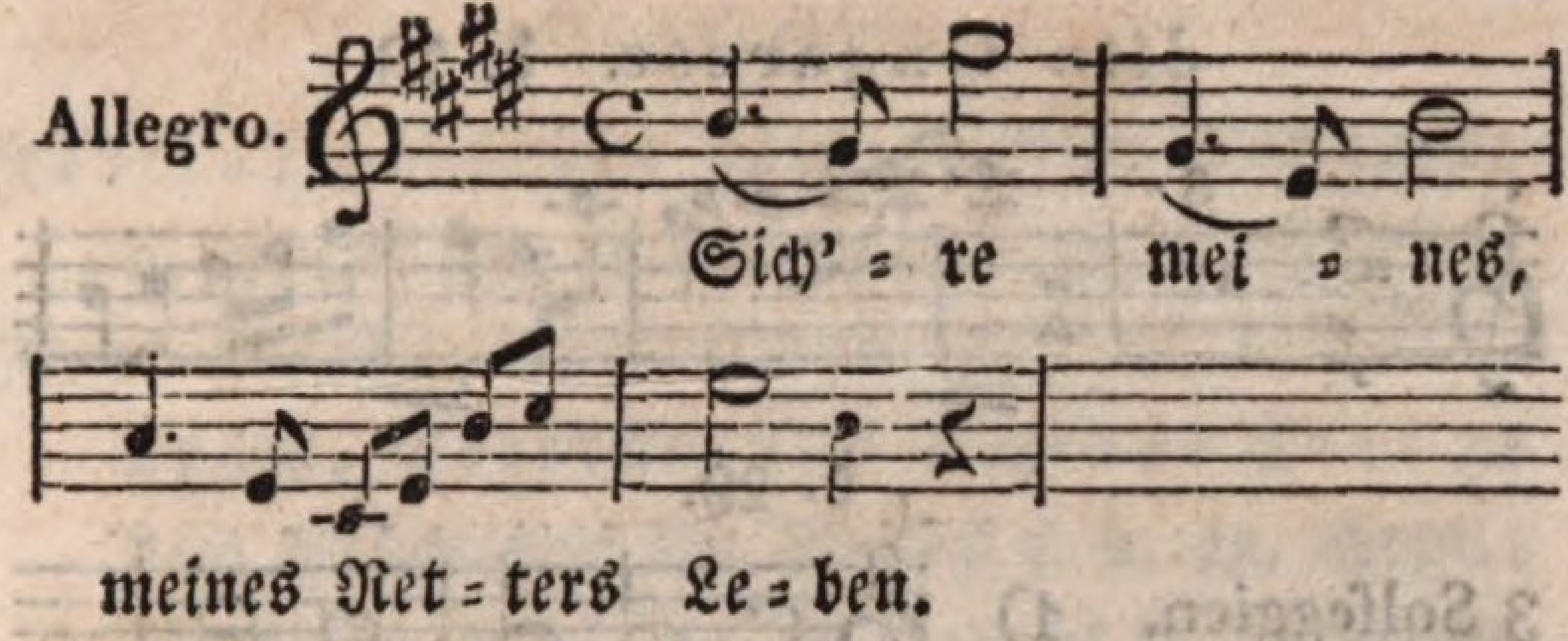
Violini.

Recit.

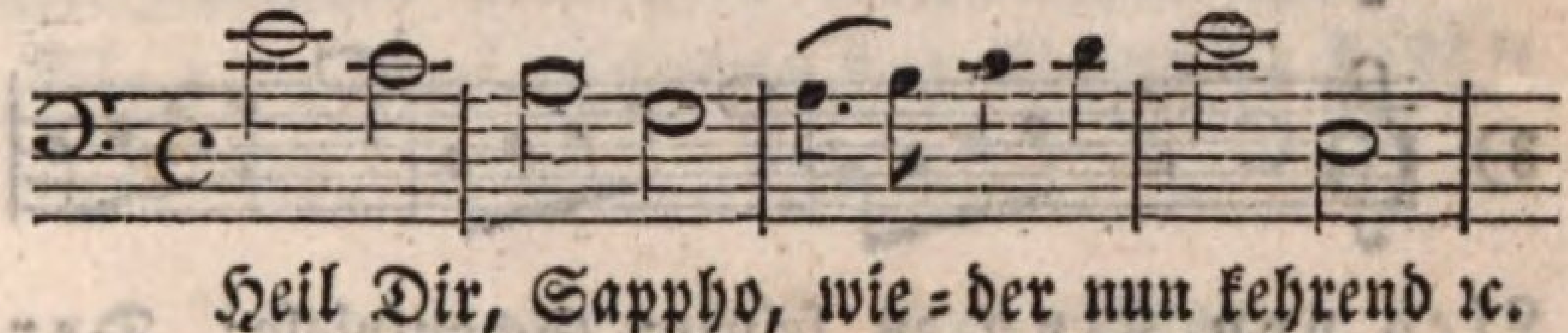


Adagio.



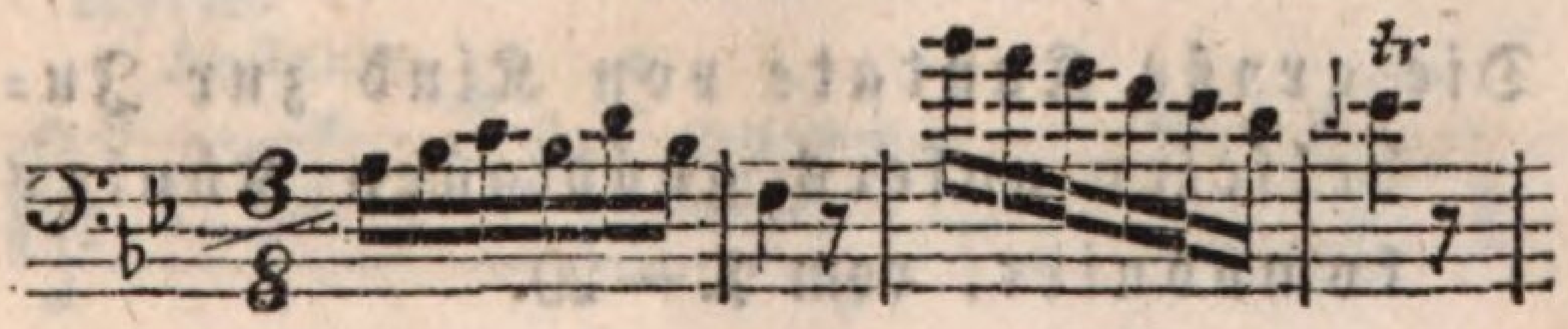


Chor zu dem Trauerspiele: Sappho, von Grillparzer, gemacht d. 9.

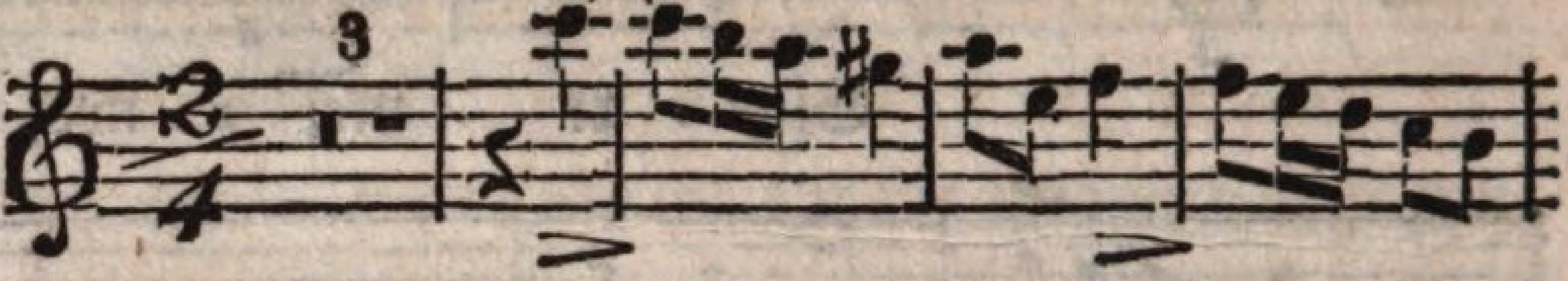


Kantate von Kind, zur Feier des 3. August, komponirt für 6 Stimmen und Pianoforte. 9 Stück.

Rondo in B a quattro Mani, zu dem Hefte für Schlesinger. d. 24.

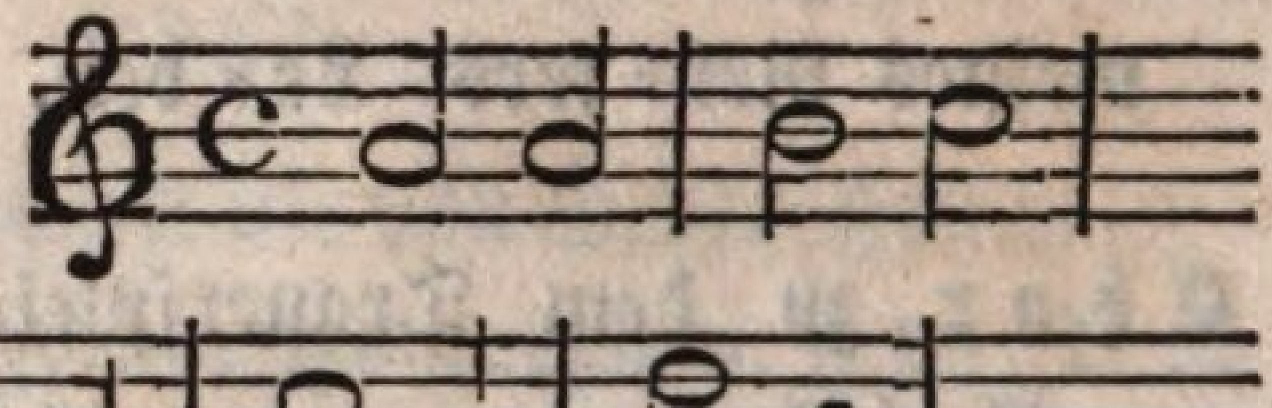


dito Ongarese. d. 28.

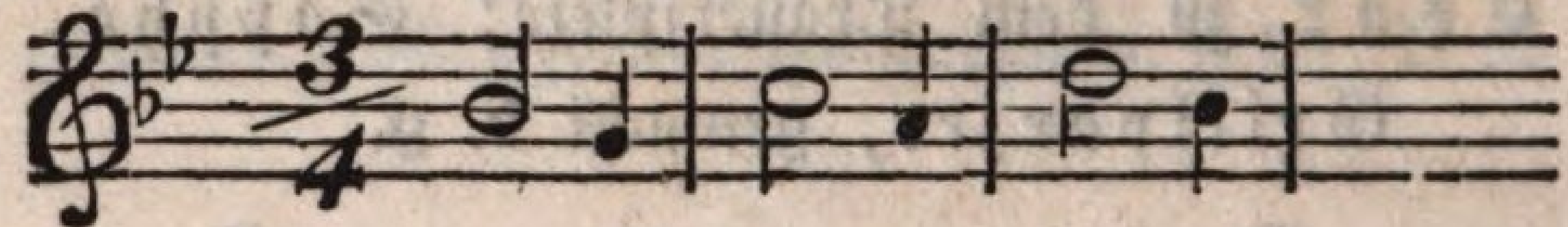


d. 29.

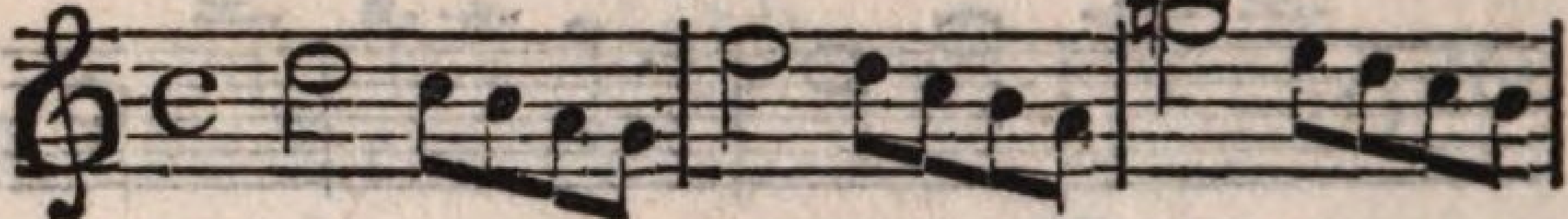
3 Solfeggien. 1)



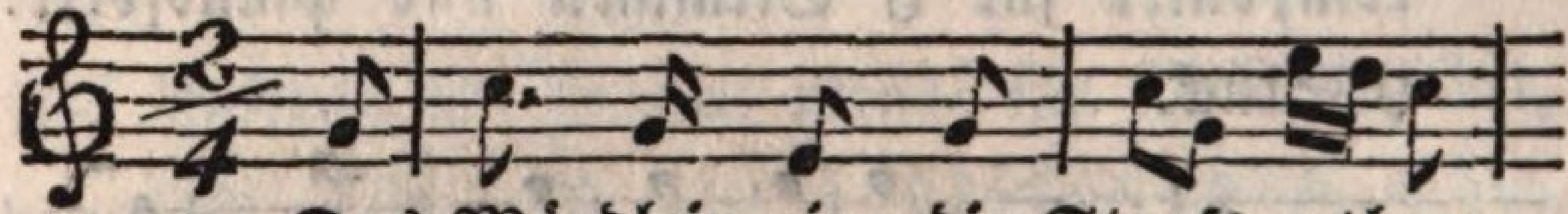
2)



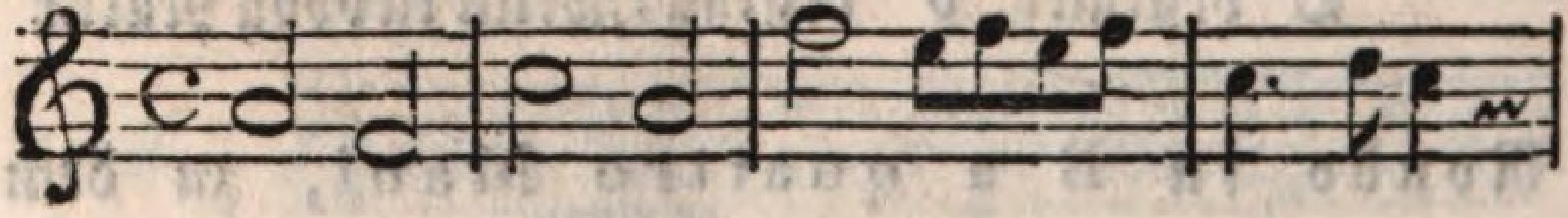
3)



Lied von Kind zu seinem Schauspiele: Der Abend am Waldbrunnen, mit Guitarre. d. 30.



Solfeggio. d. 31.



August.

Die große Kantate von Kind zur Jubelfeier unsers gnädigsten Königs komponirt. vom 7.—20.

September.

Jubel-Ouvertüre zum großen Konzerte d. 20. und 23., vom 2. bis zum 11. des Monats.

Zwei Chöre, ländlicher Marsch, Melodram, Rezitat. und Schluß-Chor zu dem Stücke von Dr. Rublak f. d. 21. Sept.: Liebe um Liebe, komponirt d. 11. — 12.

Oktober.

Dreistimmiges Volkslied, komponirt d. 12. „Ei, ei, ei, wie scheint der Mond so hell.“ G dur.

November und Dezember.

An der Jubelmesse gearbeitet.

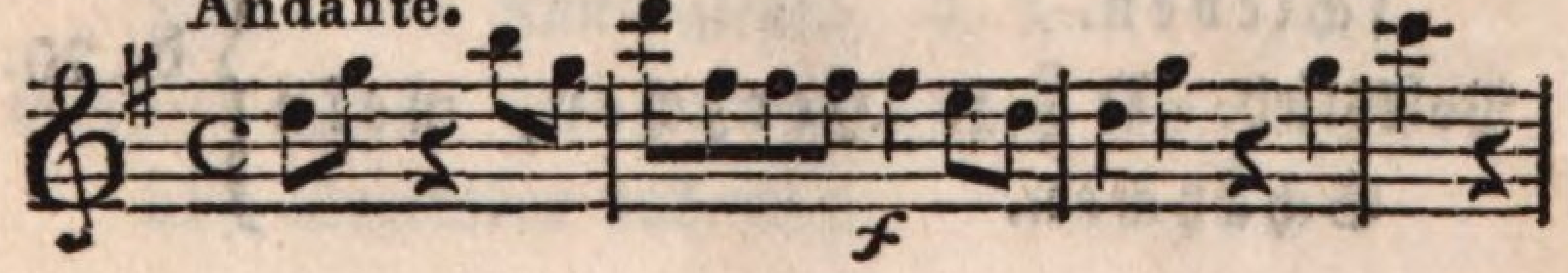
Jahr 1819.

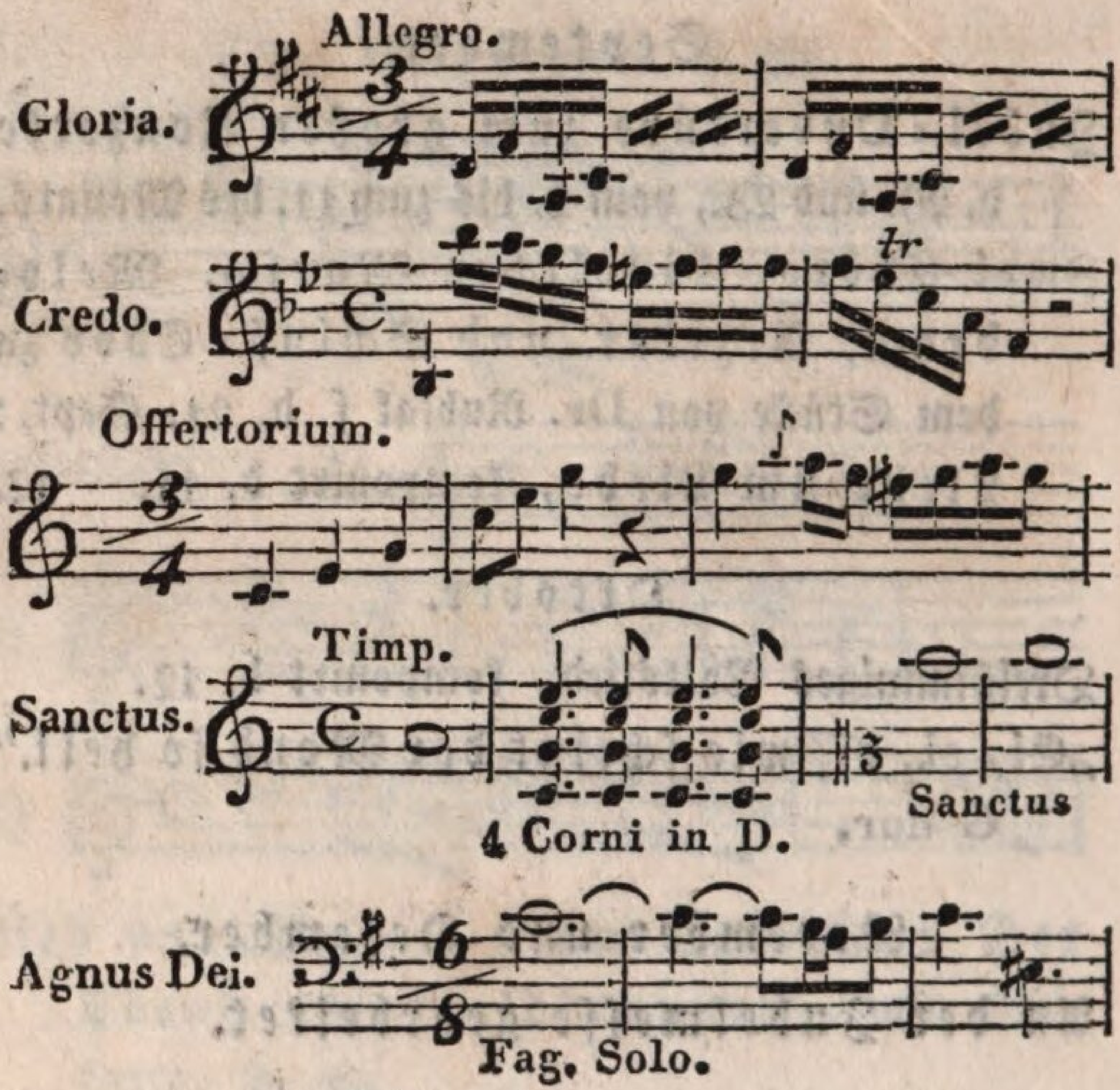
Januar.

Jubel-Missa vollendet d. 4. Aufgeführt den 16. Januar zum Erstenmale zum Jubel-Hochzeitfeste Ihrer Majestäten des Königs und der Königin von Sachsen.

Kyrie.

Andante.





Krankheit.

Juli, in Hosterwitz.

Abendsegen, F dur. Volkslied. 2/4. Der Tag hat seinen Schmuck.
Triolet von Förster. Es dur. 3/4.
Keine Lust ohn' treues Lieben.
} d. 8.

Volkslied. C dur. 2/4. Sind wir geschieden.
Volkslied. D ♯♯ 2/4. Herzchen, mein Schätzchen.
} d. 20.

Rondo p. Pianoforte. Des dur.
Aufforderung zum Tanze. d. 23.
Trio p. Pianof., Flauto, Violonc. G moll. d. 25.
3 Lieder für 4 Männerstimmen, von Kannegießer. Gute Nacht, C ♯. Freiheitslied, C ♯. Ermunterung, Es. d. 29.

August. Hosterwitz.

Huit à 4 mains p. Pf. d. 14.
Lied: Schneeglöcklein, von Müller-Gerstenbergk. G moll. d. 15.
Polacca, E ♯ p. Pianof. d. 25.
Materialien zur Sonate E moll.

September.

Lieder. Kannegießer. Judäa, hochgelobtes Land. Es dur. d. 13. Dresden.

Oktober.

Elfenlied, A ♯. Der Harfner, H dur. Lieder von Kannegießer. d. 5.
Größere Hälfte des Freischützen, im November und Dezember vollendet.

Jahr 1820.

Februar.

Agnus Dei für 2 Sopr. 1 Alt. zu dem Trauerspiele Carlo des Grafen Blankensee.

Minnelied von Wergentin, F dur. „Das war ein ganz abscheuliches Gesichte.“ d. 28.

Mai.

Die romantische Oper von Kind: Der Freischütz, vollendet im Bade d. 13.

Juni, im Bade.

Lied, E ♯. Der Maler und der Sänger. d. 21.

Juli, im Bade.

Ouvertüre und sonstige Musik zu dem Schauspiele Preciosa, von Wolf. d. 15.

1821.

Konzertstücke für das Pianoforte.

1822.

Lieder. Op. 18.

1823.

Euryanthe.

4

D. Knodé.

Weber, Carl Maria von, 1786-1826

Hinterlassene Schriften

Bd.: 3

Dresden [u.a.] (1828)

Mus.th. 3578-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599714-2